

ATENEUM





**HARVARD
COLLEGE
LIBRARY**

From 1886 to 1903

ATENEUM

1

• 1903 •



NORDISK TIDSKRIFT FÖR KONST
UTGIFVARE OCH REDAKTÖR:
WENTZEL HAGELSTAM,
HELSINGFORS & REDAKTION FÖR
SKANDINAVIEN: OSVALD SIRÉN,
HUFVUDREDAKTÖR & RUDOLF
CEDERSTRÖM & JOHNNY
ROOSVAL, STOCKHOLM & JENS
THIIS, TRONDHJEM & FRANCIS
BECKETT, KØBENHAVN & & &

AKTIEBOLAGET
LILIUS & HERTZBERG
HELSINGFORS

AKTIEBOLAGET
NORDISKA BOKHANDELN
STOCKHOLM



AF K. K. MEINANDER



Vår medeltida konst var så anspråkslös som man måste vänta det vid de små resurserna här uppe och det långa afståndet från den västerländska kulturens hufvudländer. Och likväl stod den högt öfver senare tidens, ty också de enklaste former adlades af allvaret i konststräfvandena, af det gedigna och ändamålsenliga arbetet. Det rådde en ädel jämnvikt mellan vilja och kunna, och de medeltida konstnärerna visade både måtta och fyndighet vid användandet af de till buds stående uttrycksmedlen. —

När vi svänga om den sista vägkröken och färdas fram emot kyrkoby, så verkar det gamla gråstenstemplet som en uppenbarelse från en annan värld. Högt och ljusst reser det sig öfver de låga stugorna rundt omkring, och vi mötas af en fläkt från de sekler som gått öfver denna för evigheten uppförda byggnad. Det är ingen reflexion som verkar detta, utan själfva de arkitektoniska formerna tyckas tala om öfvernaturliga krafter, om sagornas jättar som uppfört våra gamla kyrkor. De höga gaflarne äro ofta ända till krönet uppförda af väldiga granitblock, de massiva, halfvägs mot takkanten stympade kontreforterna leda tanken på en ur jordens inre verkande urkraft, och mer än allt annat gifver kroppåstakets mörka massa en prägel af tyngd och säkerhet åt det hela.

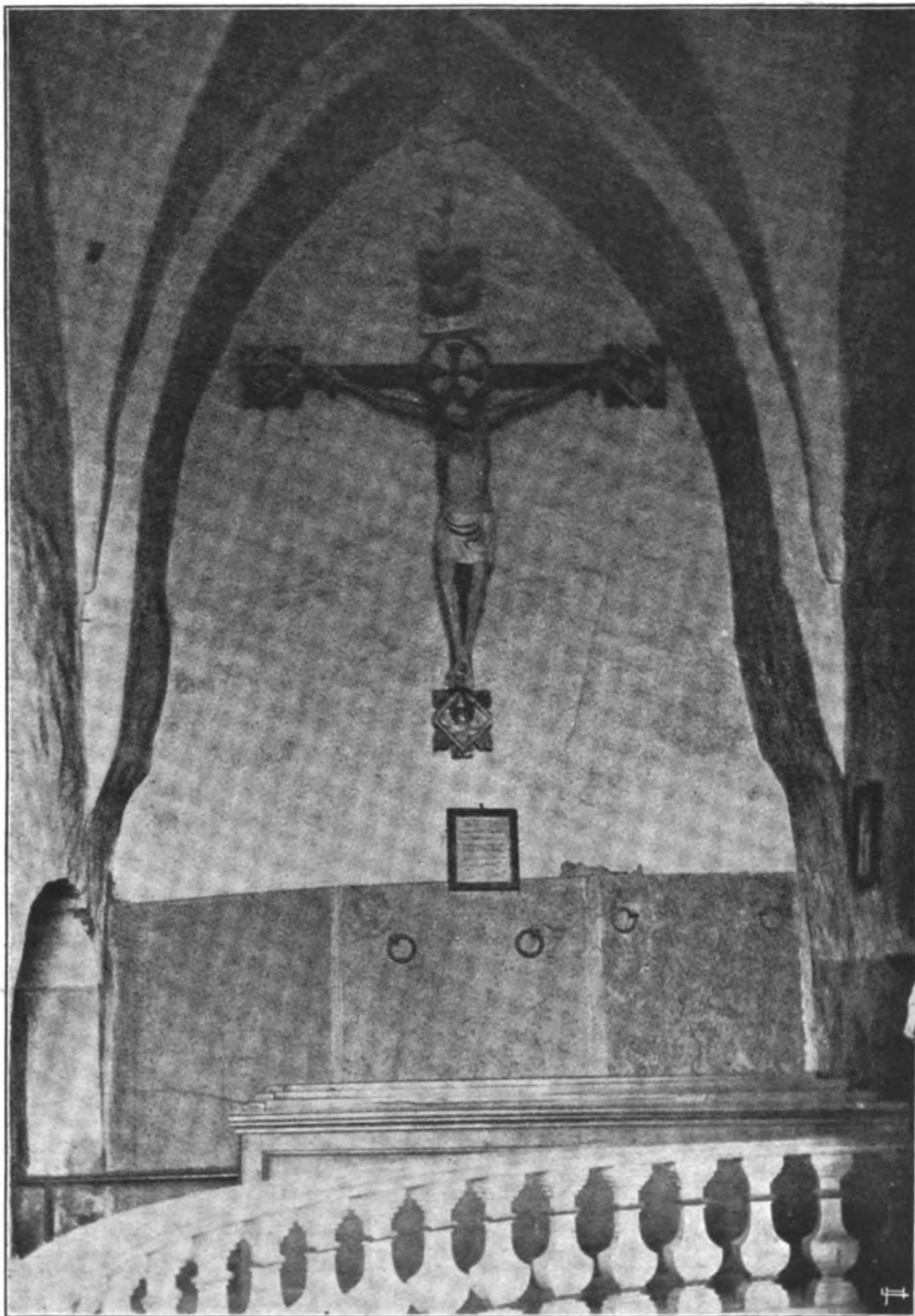
En primitiv enkelhet, hvars få detaljer ej spela in i det mäktiga helhetsintrycket, det är det karakteristiska för kyrkorna i södra och sydvästra delen af landet, åt hvars knappa landskapliga skönhet de ofta äro ensamma om att gifva omväxling. Helt annorlunda te sig de åländska kyrkorna. Det är de präktiga tornen som här behärska det hela, som gifva en liflig silhuett åt kyrkan

och bilda en verkningsfull kontrast mot de tunga takytorna. Storleksförhållandet mellan det korta långhuset, tornet och det pyramidformiga torntaket är särdeles tilltalande och låta det mot höjden sträfvande komma till sin rätt lika väl som det jordbundna, inom sig slutna. De åländska kyrkorna äro perlor i vår byggnadskonst.

De äro de äldsta i vårt land. De romanska småkyrkorna i Östersjöländerna hade ursprungligen fyra delar: ett torn i väster, långhus, kor och absid. En efter annan bortföllu dessa delar; de åländska kyrkorna ha ännu tornet i behåll och kor förekommer då och då, men på fastlandet är det ensamma långhuset regel. Endast Reso kyrka, som också enligt folksägnen är bland de äldsta i landet, har ett påbörjadt men ej fullbordadt torn, hvars nedre del genom en vid, numera igenmurad bågöppning stått i förbindelse med långhuset, alldeles som på Åland. Där tornbyggnader förekomma i andra delar af landet, äro de af senare datum.

Mer än det yttre med dess nästan lätta och eleganta uppbyggnad talar det inre i dessa kyrkor om de äldsta byggmästarnes mödor. Det är hvalfslagningen, som bildar kardinalpunkten i byggnadskonsten. Medeltidens mästare kunde icke teoretiskt beräkna, huru starkt stöd hvalfven behöfde. De gingo försiktigt tillväga; i de åländska kyrkorna ha de ännu ej vågat sig på de djärfvaste uppgifterna. I Hammarland äro hvalfribborna dragna nästan ända ned till marken, hvilket låter kyrkans interiör verka särdeles mäktigt och säkert. I Finström uppbäras hvalfven af väggpelare, hvilka sträcka sig synnerligen långt in i kyrkan och närmast väggen äro genombrutna af smala öppningar, som nästan gifva kyrkan intrycket af att vara treskeppig.

På fastlandet kom hvalfslagningen ej så snart i bruk och de tidigare kyrkorna här täcktes af trätak. Frånsedt de nämnda undantagen samt kanske S:t Marie och S:t Karins kyrkor vid Åbo äro fastlandets kyrkor från den tidigare gotiken — det är ej godt att säga, när den nådde vårt land; troligen i slutet af 1200-talet. Karakteristiska äro fönsterformerna: två och två spetsbågit afslutade småfönster sammankopplade till större. I motsats till hvad som senare var fallet, hade också den västra gafveln dylika fön-



PARTI FRÅN FINNSTRÖMS KYRKA

ster, ett på hvar sida om ingångsdörren. Korfönstret var trekopp-
ladt och på yttre sidan omslutet af en spetsbågig nisch. Dylika
fönster, tyvärr ofta vanställda af en senare tid, finnas i en mängd
kyrkor norr om Åbo, i Virmo, Vemo, Letala m. fl. I Nousis är
koret särdeles rikt försedt med fönster, bland dem äfven tvåkopp-
lade sådana, men de äro af en senare form, med vår sengotiks
karakteristiska profiler af växlande vulster och hålkälar.

Det hvilar en viss sirlighet och sinne för detaljer öfver denna
„fönsterstil“, som gick förlorad när man äntligen tog ihop med
hvalfproblemen. I Vemo ha de mäktiga hvalfstöden delvis byggts
för fönstren. Man skulle säga att det vore en vandalism, om ej
hvalfven blifvit så vackra. De bilda i midtskeppet ett enda impone-
rande helt, tack vare skiljebågarne, som ha samma profil och gå
nästan lika högt som bågsträngarne i de enkla krysshvalfven och
sålunda ej bilda något afbrott. Sidoskeppens hvalffyrkanter där-
emot äro skilda från hvarandra af låga, breda bågar, och de sluta
sig mera till midtskeppet, låtande detta behärska det hela. Vemo
kyrka är (utom Åbo domkyrka samt Pargas kyrka) den enda af
basiliketyp i vårt land, med midtskeppet höjande sig öfver sido-
skeppen. Eljes ha vi hallkyrkor, med alla skeppen lika höga.

Utan tvifvel bidrog kyrkornas växande storlek till att göra
hvalfslagningen allmänare. De finska kyrkorna äro betydligt
större än grannländernas. Ännu i våra dagar reda sig t. ex. upp-
ländingarne godt med sina medeltida landskyrkor, hvilka nästan
alla äro små och enskeppiga. Men så äro de ock uppförda under
en tidigare period, då kyrkorna byggdes flere och närmare hvar-
andra. Alldeles samma iakttagelse kunna vi göra på Åland, hvars
kyrkor ansluta sig till det svenska fastlandets.¹ Under slutet af
medeltiden blef man mera ekonomisk och byggde större kyrkor

¹ Det är anmärkningsvärdt, att endast en kyrka på vårt fastland direkt hän-
visar på svenska förebilder, nämligen Ufsby omkring 1429 uppförda enskeppiga
kyrka. Karakteristiska äro de väldiga, flersprångiga hvalfstöden, hvilkas språng
öfvergå i ett slags kapitel och fortsättas i stjärnhvalfvens bågsträngar. Denna
form är mycket allmän i norra Sverige men förekommer ej annorstädes i Finland.
— Munken Josephus, bördig från vårt land, uppförde i slutet af 1400- och
början af 1500-talet några kyrkor vid den vackra Indalsälven, men så vidt man
numera efter afbildningar kan bedöma dessa nästan alldeles förstörda byggnads-
verk, anslöto de sig ej till några finska kyrkor.

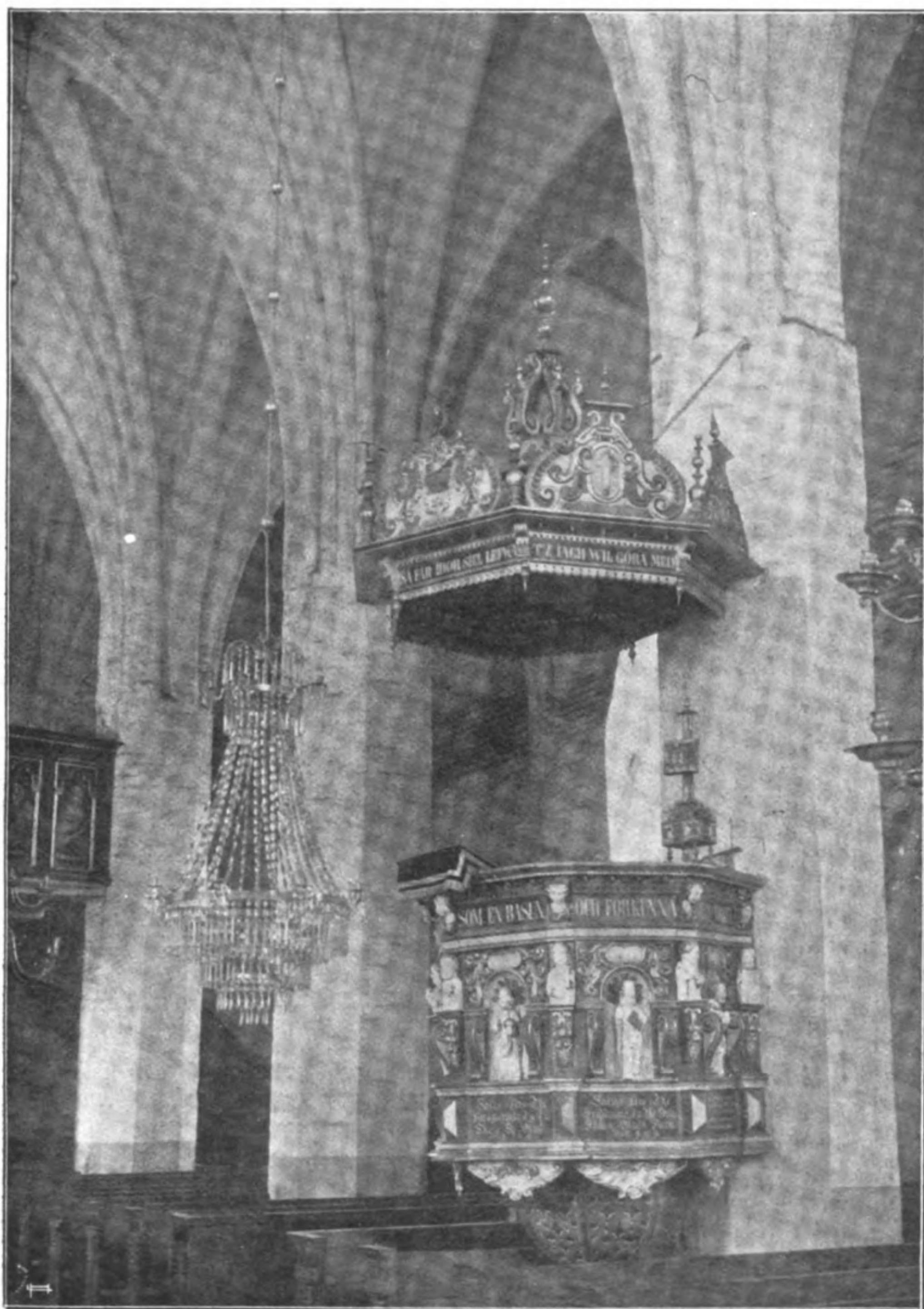
för stora områden. Medan de uppländska socknarne ännu sällan räkna mer än 1,000 personer, räkna de finska 4 à 6,000, och här-till komma alla de nyare församlingar som afskilt sig.

De finska landskyrkorna äro därför i regeln treskeppiga, och detta gifver åt vår medeltida konst en viss storslagen prägel i jämbredd med grannländernas. Om en egentlig själfständighet kan det icke vara tal, ty utlandets gotiska förebilder göra sig gällande i alla detaljer. Men någon gång gifver ett fritt användande af de häfdvunna formerna ett vackert och anmärkningsvärdt resultat, såsom i Sagu kyrka. Här afdela tio ovanligt höga, åttkantiga pelare långhuset i tre skepp. I stället för att öfvergå i pelarne eller hvila på konsoler på dem draga sig hvalfribborna inom pelarnes plan, och hela hvalfkonstruktionen gör därigenom ett särdeles lätt och luftigt intryck. De härliga stjärnhvalfven utbreda sig som väldiga palmkronor öfver den rymliga kyrkan.¹

Det material som kom till användning i vår medeltida arkitektur var i främsta rummet gråsten. I Reso kyrka äro till och med bågarne slagna med gråstensblock. Teglet vann småningom större insteg, först i hvalf, fönster- och dörrinfattningar och under den senare medeltiden i öfre delarne af gafvelfälten, men murarne äro uppförda af tegel endast i Hattula samt vissa partier af Åbo domkyrka äfvensom skiktvis i Nådendal, beroende på växlande tillgång på byggnadsmaterial. Ädlare stenarter förekomma endast undantagsvis, såsom t. ex. en portal af gotländsk kalksten i Nådendal.

Så anspråkslös som den medeltida byggnadskonsten hos oss var kunde den egentligen icke gifva något stöd åt de andra konsterna. Endast kalkmåleriet på kyrkornas tak och väggar följde den troget åt, och redan från romansk tid påträffa vi rester häraf. I Hattula kyrka lyckades magister E. Nervander, vår framstående forskare på detta område, med outtröttlig möda få fram icke

¹ En liknande konstruktion af hvalfven förekommer i Tenala kyrka, som också i annat påminner om den i Sagu. Så är t. ex. det väl bevarade korfönstret med dess enkla massverk fullkomligt lika i båda kyrkorna.



INTERIÖR AF SAGU KYRKA

mindre än tre lager målningar öfver hvarandra, och bland de äldsta är en framställning af korsfästelsen, med Frälsarens fötter fästa hvar för sig vid ett fotställ. Detta sätt att afbilda den korsfäste är mycket ålderdomligt, och det kan icke hafva varit i bruk många år efter det Birger Jarl planterade den kristna tron i dessa trakter. I Töfsala har likaledes ett äldre lager kommit i dagen under det i slutet af 1400-talet utförda; också hvalfstöden betäcka dessa målningar. De afbildade helgonfigurerna äro smärta och fina och deras ansiktsuttryck mer anslående än typerna från 1400-talet. Det hvilar öfver dem en fläkt af 1300-talets ädla, idealistiska stil, och det är säkerligen icke oriktigt att sammanställa dem med de nämnda tidigt gotiska fönstren; båda fingo ju också vika för hvalfbyggnadsperiodens mäktigare former. Huru dessa målningar i sin helhet togo sig ut är numera svårt att säga; sannolikt var deras dekorativa verkan ej stor. Det var först när de långa, enformiga väggarne indelades af hvalfstöd och de mäktiga hvalfven höjde sig öfver kyrkan, det var först då som en högre dekorativ uppgift tillföll kalkmåleriet.

En sådan sengotisk kyrka är en ståtlig syn. Hvalfribborna prydas af band i växlande, kraftiga färger, och hvalfkapporna mellan dem äro fyllda af växtornament, som utgå från ribborna och liksom växa upp ur dem, därigenom ytterligare framhäfvande deras stödjande och uppåtsträfvande egenskap. Ett annat motiv är att låta en slingrande ranka liksom hänga ned från hvalfkappans öfversta spets. Det ligger ett fint konstsinne i detta dekorationssätt, som icke lämnar något parti af kyrkan osmyckadt och alltid låter formerna framträda organiskt, t. ex. också i rankornamentet på pelarne, som växer upp ur en rot längst nere och högst uppe vecklar ihop sig i en spiral, men aldrig visar en oändlig räckta af upprepade motiv. Färgerna i dessa växtornament äro ofta grönt och rödbrunt, och de gifva åt det hela en utomordentligt varm och liffull prägel. I en mängd kyrkor med enklare dekorerings förekomma dock äfven brunt och svartgrått som hufvudfärger.

De figurliga framställningarne träda i de äldre målningarne i viss mån tillbaka och utveckla sig egentligen endast på väggfälten, medan de enskilda helgonbilderna i hvalfven, på pelare och i

fönstersmygar närmast ha en dekorativ karaktär. I senare målningar, såsom t. ex. i Lojo kyrka, hvars vidlyftiga bildserier söka sin make i Norden, har växtornamentet krympt ihop och „biblia pauperum“, de armes bildbibel, utvecklar hela sin språksamma prakt på kyrkans hvalf och väggar. Det är den vaknande realismen, glädjen öfver lifvet, verkligheten, handlingen, som här yppar sig, och det är en svallvåg af renässansen i stora världens konst som sålunda nått ända hit upp. I själfva värket ha vi att söka förebilden till dessa målningar i de talrika tyska träsnitt, gravyrer och blockböcker, som mot slutet af medeltiden vunno en så stor spridning och hvilkas anekdotiska, omständligt berättande karakter snabbt blef populär. Det är ej mera helgonen som afbildas, utan deras martyrdöd. I Nykyrko synes S:t Vitus med sin biskopsmössa på hufvudet stående naken i en kittel; två män draga med ett vindspel inelfvorna ur honom, en tredje blåser upp elden under kitteln med en blåsbälg, och två åskådare bevittna nyfikna scenen, som säkerligen också satte de verkliga åskådarnes fantasi i den lifligaste rörelse. I Töfsala finnes bilden af den yttersta domen; öfverst Kristus, från hvars mun utgå åt höger välsignelsens grönskande träd, åt vänster förbannelsens skarpa svärd. Nedtill i midten stiga de döde ur sina grafvar, till vänster synes helvetets väldiga lågor och till höger himmelrikets port, utanför hvilken S:t Petrus välkomnande skakar hand med en påfve, en biskop och andra om saligheten förtjänte. Allt är skildradt i noggrann öfverensstämmelse — endast med nödiga förenklingar — med samtida tyska träsnitt, t. ex. det i Schedels Weltchronik från 1493.

De bästa finska kyrkmålningarne ansluta sig nära till de uppländska, hvilka liksom de förra utfördes isynnerhet under slutet af 1400- och början af 1500-talet.

*

Det var under Konrad Bitz' episkopat, 1460—89, som konsten hade sin gyllne period i Finland. Biskop Konrad var en lärd och berest man, en typisk representant för den högre hierarkin, hvars förbindelser med utlandet på ett för tiden karakteristiskt sätt kommo också konsten till godo. Det var på hans föranstaltande



INTERIÖR AF LOJO KYRKA

som den första boken för Finland trycktes i Lübeck år 1488: Missale Aboëense, på hvars titelbild vi se det Bitz'ska vapnet och kanske också ett porträtt af biskopen själf. Också hemma uppmuntrade han konstens utöfvare. I Åbo funnos synbarligen utöfvare af guldsmedsycket. Jöns Buddes bekanta nattvardskalk i Nådendal och den praktfulla, med donatorernas vapen prydda kalk, som år 1509 röfvades från Åbo och sedan hamnade i Eiby kyrka i Danmark, äro från denna tid. Om det ock är osäkert, om de voro inhemskt arbete, så finnes i Hollola en kalk, som noga öfverensstämmer med den i Eiby — endast vapnen saknas — och hvars betydligt råare och mer barbariska former tyckas tala för, att en mindre förfaren mästare här hemma efterbildat Eibykalken. Inhemsk var också den skola af träsnidare, som utförde långa rader af rikt ornerade korstolar i en mängd af sydvästra Finlands kyrkor. Biskop Konrads vapen förekommer mer än en gång på dessa korstolar. Och slutligen intager det den förnämsta platsen bland kalkmålningarne i Töfsala och Nykyrko, där det dekorativa måleriet i viss mån nådde sin höjdpunkt hos oss. Den sistnämnda kyrkan målades enligt inskrift år 1470 af Petrus Henriksson, hvars nationalitet vi icke känna.

Detta är ungefär allt hvad som omedelbart talar om biskop Konrads verksamhet för konsten i vårt land. Men naturligtvis finnes dessutom mycket bland minnesmärkena i våra kyrkor, som bör räknas honom till förtjänst. Om vi veta, att målningarne i Nykyrko äro från 1470 och korstolarne ungefär samtida, så veta vi ock att kyrkan vid den tiden erhöll en synnerligen praktfull inredning, och det mesta af det som bevarat sig kan räknas hit. Otvifvelaktigt är det praktfulla altarskåpet, till hvilket jag strax får återkomma, från denna tid, och likaså den ståtliga samling af textilarbeten, som här påträffats. Här finnes en ovanligt rik kollektion mässhakar, bland dem en af särdeles vackert arbete, grönt siden med invälda gyllne sittande örnar; vidare spetsarbeten m. m. En dalmatica, en kortärmad mässkjorta, buren af diakonerna — S:t Lars med sitt halster afbildas i en sådan — är ett i vårt land enastående fynd på detta område. Också den är af grönt siden, med invälda gyllne liggande hjortar med hufvudet vändt bakåt. Allt talar om den gedigna och storartade prakt, med hvilken

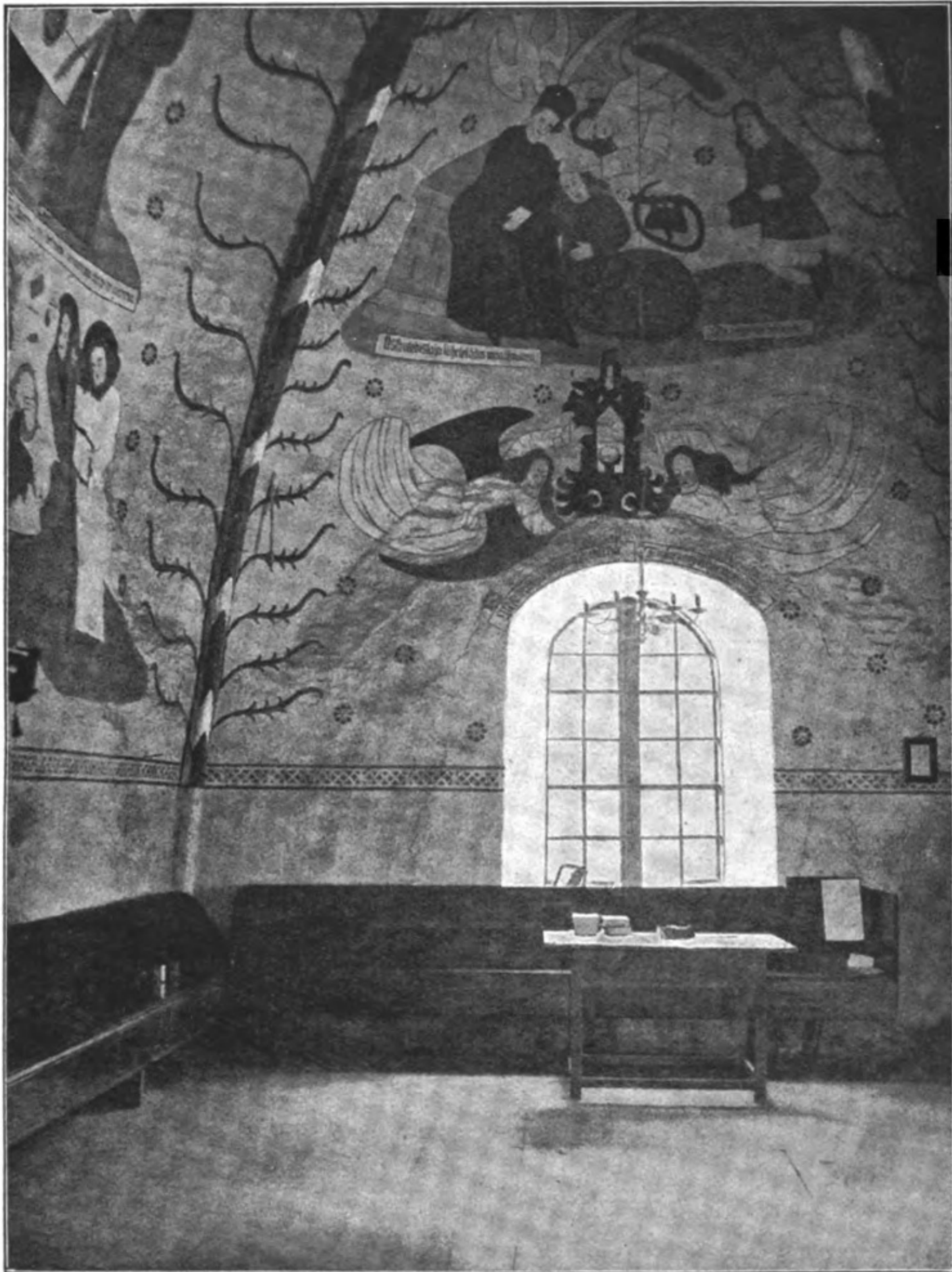
biskopen älskade att omgifva sig också i dessa landskyrkor, och det återgifver oss i någon mån den bild, som Åbo plundrade domkyrka icke numera kan erbjuda.¹

Det var icke de andliga stormännen blott, som gynnade konsten. Också riddares vapen påträffas bland kalkmålningarne i våra kyrkor, och på korstolarne i Nykyrko synes vid sidan af Åbo domkapitels kors det stolta svenska riksvapnet, de tre kronorna. Sten Sture den äldres tre hjärtblad påminna oss ännu om riksföreståndaren, som segrade i slaget vid Brunkeberg 1471 och bragte landet ro och tid till fredlig utveckling, då också konsten förkofrades. I Hollola kyrka se vi på korstolarne bredvid hans vapen Knut Posses, den hjältemodige försvararen af Viborgs slott. Han var på 1480-talet höfvidsman på Tavastehus, och säkerligen besökte han ofta Hollola kyrka på den långa vägen till Nyslott, som Erik Axelsson Tott kort förut uppfört till riksgränsens försvar mot ryssarne. Dylika personliga minnen, som möta oss i vår kyrkliga konst, göra den så oändligt mycket mer tilltalande för oss.

*

Bland de talrika och olikartade alster af konstslöjd, som finnas i våra gamla kyrkor, intaga träskulpturerna en alldeles dominerande plats. Träsnideriet måste här räknas till konstslöjden, ty det vann endast i sällsynta undantagsfall den själfständiga och betydelsefulla utveckling som arbetena i ädlare material. Var träsnideriet hos oss fritt från arkitekturens tvångfulla men uppfostrande inverkan, så rönt det i stället så mycket kraftigare impulser från „die Kleinkünste“. Bildhuggarkonsten börjar under medeltiden liksom hos de gamle grekerna med guldsmedsarbeten:

¹ Bland de konstverk, som sålunda hamnat i våra kyrkor, finnes ett och annat af synnerligen stort intresse äfven för utlandets konsthistoria. I främsta rummet nattvardskalken i Borgå, som afbildats och beskrifvits af prof. Tikkanen i senaste årgång af Ateneum. Också S:t Henriks kenotafium (grafvård, som icke gömmer den aflidnes stoft utan är uppförd till minne af honom) i Nousis kyrka har väckt utländske forskares uppmärksamhet, och en afbildning af detsamma i naturlig storlek togs nyligen för South-Kensington museet. Tyvärr kan jag icke, på dessa lösa blad, ägna åt det mer än ett omnämnande, lika litet som åt Åbo domkyrka eller de intressanta klosterkyrkorna i Raumo och Nådendal.



SAKRISTIAN I LOJO KYRKA

en barbarisk tids begär efter materiellt värdefulla prydnadsföremål. Sådan var merovingernas konst, och sådan är ännu den i byzantinismen stelnade ryska kyrkliga konsten. Senare, då man öfvergick till andra material, bibehöllos ännu någon tid de gamla formerna. I Kumlinge och Urdiala finnas träskulpturer, hvilkas infattning i arbetet påminner om metallarbeten med ytor i filigranteknik eller graverade med korsande schrafferingar; också ädelstenarne, som plägade vara infattade i dylika konstverk, äro efterhärmade. Det var en under 1200-talet isynnerhet i Holstein verksam bronsgjutarskola, hvars alster sålunda efterbildades i ett billigare material och med Hansahandeln spriddes vida omkring.

Från denna början gick utvecklingen sin gång, och det är märkvärdigt, hvilken öfverensstämmelse den i många fall visar med den grekiska konstens. Först lösgöra sig kroppsformerna från stelheten och tvånget; deras proportioner blifva riktigare och deras rörelser friare. Men ännu vidlåder dem någonting konventionellt; sträfvan att bryta den rektangulära arkitektoniska infattningen resulterar i en tillgjordt s-formig svängning af kroppen, och ansiktet bär ännu länge det stereotypa leende, som vi såväl känna från gafvelgrupperna från Ägina.¹ Det är isynnerhet 1300-talets madonnor som uppbära denna typ, med Maria såsom den himmelska drottningen med dok och krona och Jesus, iklädd en fotsid dräkt, sittande på hennes vänstra arm med långt framskjutande knän. Denna typ träffa vi öfverallt, på Cimabues taflor lika väl som på de tyska domernas portaler och de franska elfenbensrelieferna. I träskulpturen vinner den sin utveckling framförallt i Rhenländerna och utgående därifrån äfven i Norden; i vårt land finnes sålunda en rätt talrik grupp af „kölnska madonnor“. Den är lokaliserad till trakterna kring Tavastehus och Åbo, där också våra andra konstminnen af äldre datum äro att sökas, och den synes vara af inhemskt ursprung.

I all sin stelhet och ofullkomlighet kunna dock dessa bilder icke förfela att göra det intryck som all vårilig konst för med sig,

¹ Det sagda gäller vår inhemska konst och öfverhufvudtaget konsten i aflägsna landsändar. Som bekant föregicks den gotiska manierismen såväl i Frankrike som i Tyskland under slutet af 1100- och början af 1200-talet af en blomstring, som skapat den medeltida konstens härligaste verk.

och där 1300-talets fina, ädla stil med sin knappa formgifning ännu hvilar öfver de verk, i hvilka realismen kämpar sig fram, där få vi ofta beundra konstverk af öfverträfflig skönhet. Vi kunna så väl följa denna utveckling; på intet område voro utlandets konstströmningar oss tillgängligare än inom skulpturen, hvars alster med sådan lätthet spriddes som en handelsvara.

Bilden af S:t Margareta trampande på draken, i Vemo kyrka, visar ännu de smala axlarna och den vridna ställningen som äro egna för den tidigare gotiken, men den behagsjuka posen är endast lindrigt betonad. Det ädelt skurna, lätt böjda hufvudet saknar egentligt uttryck; ansiktets linjer äro lagda i stora drag, som ännu ej röras af lidelserna, utan på sin höjd förråda ett stilla eftersinnande. Beundransvärd är dräktens veckning, med den väl afvägda växlingen af vågräta och lodräta motiv, och fakturen som låta oss ana ett tunnt och mjukt stoff.

Mera kraftfullt och summariskt äro draperierna behandlade i de båda statyerna, föreställande S:t Lars och S:t Erik, i Virmo kyrka. Isynnerhet den förra är ett mästerverk af realistisk konst, med det energiska ansiktet mot en bakgrund af det präktigt yfviga håret, samt med ett uttryck af sorg eller låt oss hellre säga vrede och trots, som så väl stämmer öfverens med gesten, den kraftigt åtdragna armen och veckens häraf betingade fall.

Det lidelsefulla patos, mot hvilket denna realistiska konst sträfvade, finner slutligen sitt uttryck i ett Kristushufvud från Nådendal. Under slutet af medeltiden fråssade framställningarne af den korsfäste i krass skildring af verkligheten, men Nådendalsbilden utmärker sig bland andra dylika för den ädla uppfattningen, den fläkt af resignation och segervisshet på en gång, som hvilar öfver Frälsarens anlete. Det är ett konstverk, hvars oförgångliga skönhet icke förvanskats af tidens tand.

Vi borde foga till dessa bilder en och annan från målningarne på altarskåpet i Nykyrko, men den ställvis starkt inslagna färgen har gjort en reproduktion omöjlig, innan bilderna fernissats. Här afbildas på åtta taflor legenden om S:t Barbara, hedningen Dioscorus' dotter, som öfvergick till kristendomen och därför led martyrdöden för sin faders hand. De finlemmade gestalterna, hvars anleten äro märkvärdigt oberörda af den liffullt upprörda handlingen i



S. MARGARETA. VEMO KYRKA



S. LARS OCH S. ERIK. VIRMO KYRKA



KRISTUSHUFVUD. NÅDENDALS KLOSTERKYRKA



ALTARSKÅP I MASKU KYRKA

scenerna — endast för bödelsknektarnes ondska har konstnären funnit ett uttryck — påminna om den kölnska skolan. Men redan tränger realismen fram; händernas åtbörder supplerar på ett talande sätt handlingens gång:¹ Barbara, som räknar på fingrarna, då hon utlägger sin nya tro; Dioscorus som knyter näfven då han går ut i skogen att söka henne; Dioscorus anklagande Barbara inför kejsaren. De rika dräkterna äro skildrade i minsta detalj, och den naiva glädjen öfver den nyupptäckta naturen finner ett hänförande vackert uttryck i landskapsbilden med herdarne visande Barbaras gömställe. Det är en vårligt uppvaknande stämning öfver denna konst, som påminner om Benozzo Gozzolis kanske alldeles samtida fresker i Camposanto vid Pisa.

Det rådde med skulpturen och det i närmaste sammanhang med den stående altarskåpsmålariet samma förhållande som med kalkmålningarne på kyrkornas hvalf och väggar. Realismen, natur-efterbildningen framträder med sträfvandet att göra den bildliga framställningen rikare och mera betydande, att i stället för de enskilda helgonbilderna eller dessa scener där endast det nödvändiga antalet personer fanns, gifva dessa rika taflor, som med sådan förkärlek förfärdigades under slutet af medeltiden. Ett visst inflytande på denna nya riktning med dess sträfvande efter en liflig och målerisk effekt hade utan tvifvel den höga ståndpunkt, på hvilken måleriet befann sig såväl i rhenländerna som i de nederländska provinserna. Medeltidens miniatyrmåleri fann här en glänsande afslutning, som i motiven lika väl som i det omsorgsfulla, petiga framställningssättet ledde öfver till det nederländska taflemåleriet. Likasom alltid blefvo dessa lätt kringspredda konstverk använda som förebilder, och isynnerhet de figurrika korsfästelsebilderna utöfvade stort inflytande på skulpturen. I det nuvarande Belgien isynnerhet utvecklade sig, gynnad af den stora välmågan i städerna och den vidsträckt handel, en konst, hvars alster funno en riklig afsättning åt alla håll. I vårt land tillhöra altarskåpen i Vånå och Vemo denna konstskola; det senare har på baksidan af figurgrupperna inbrända stämplat, en hammare, ett fabriksstecken som förekommer på arbeten från en ännu obekant verkstad i Brabant.

¹ På detta drag har uppmärksamheten fästs af G. Strengell (Euterpe 1903 N:o 7).

Detta inflytande från måleriet tillförde likväl skulpturen element som voro den främmande, och dekadansen dröjde ej att infinna sig. De figurrika altarskåpsrelieferna verkade ej mer med plastikkens former, utan med den praktfulla förgyllningen och målningen. I de fristående bilderna gjorde sig starka, efter målerisk effekt sökande motiv gällande. Karakteristisk för denna stil är den bekanta kvinnliga helgonbilden från Houtskär med dess ansträngda och nästan dansande pose samt den liksom af en vind i rörelse satta, i styfva veck brutna dräkten. Det är endast någongång som stilen skapar så ädla konstverk som altarskåpet i Masku, med de härliga gestalterna, de vackra, bredt behandlade draperimotiven och det goda utförandet. Isynnerhet halsarne äro omsorgsfullt utmodellerade, och skillnaden mellan S:t Anna, den gamla fetlagda gumman, och de ungdomliga gestalterna på sidorna är väl träffad.

Under inflytandet af denna renässans utvecklade den medeltida konsten i Norden sig till en sista blomstring. Den bevarade sig dock — ehuru detta väl endast var ett tecken på ofärdighet — från öfverdrifterna i de utländska förebilderna, och den visade en anspråkslöshet i valet af motiv och en knapphet i uttrycksmedlen, som tyckas vara särmärken för den nordiska konstskolan. Isynnerhet de enkla målerierna på altarskåpens dörrar höra till de mest tilltalande konstminnena i våra kyrkor, och i helgongestalternas lugna slutenhet, i de episka framställningarnes ålderdomliga knapphet bilda de en motsats till de mera patetiska och liffulla framställningar, som vi äro vana att beteckna som tyskt arbete.¹ Realismen gör sig märkbar kanske i främsta rummet i rastypen hos de talrika, i ett eget manér skurna bilder, som påträffats i en mängd af våra kyrkor och hvilka utmärka sig genom de särdeles enformiga draperimotiven och den egendomliga behandlingen af det peruklika, med halfmånformiga inskränningar utskurna håret. De utstående kinderna och den låga pannan äro karakteristiska. I Sysmā förvaras en madonnabild, som rätt mycket skiljer sig från denna typ, och där realismen funnit ett alldeles häpnadsväckande uttryck i bilden af en veritabel finsk bondgumma. Till och med dräkten är märkvärdig; kjolen med det

¹ Afbildningar af målningarne i Salo och Urdiala i Ateneum 1900 p. 250.

korta sprundet vid halsen samt linningen af en underklädnad. Man vore frestad att här se en etnografisk märklighet, men de lärde försäkra, att det ej är fallet.

Det fanns likväl, trots all ofärdighet, en sund sträfvän mot verkligheten i denna vår inhemska konst, som står oändligt mycket högre än de stela och otympliga apostlagestalterna från en senare tids predikstolar. Kanske skulle den utvecklats till konstnärligare former, om ej reformationen gjort slut på den katolska tiden i vårt land.





BONDE-BRUEGHEL I SAMTIDA GRAVYRER

(MED TVÅ HELSIDSBILDER)

V under 1500-talet intog, som känt är, den grafiska konsten en mera betydande ställning än någonsin förr eller senare. Jag behöfver ej nämna de största af de många mästarnamn, som beteckna dess konstnärliga och tekniska fullkomning. Men det är dock ej så mycket genom denna som detta skede i konststartens lif är så märkeligt, utan fastmer genom den historiska roll alstren af radernål och grafstickel kommo att spela såsom internationella tolkar af det välska skönhetspråket, som religiöst-politiska agitatorer och folkliga predikare, som fristäder för allt ännu ur tafvelbilderna bannlyst, och sist men ej minst såsom ensamt bevarande de många konstverk, hvilka i en våldets tid blefvo våldets rof. Hvilken af detta århundrades målare kan studeras utan att gravyrportföljerna ur en eller annan af anförda synpunkter måste rådfrågas? Äfven för mästare, hvilkas berömmelse öfvervägande grundar sig på målade bilder, utgöra gravyrerna — deras egna eller andras efter dem, oftast ett nödvändigt komplement, förutan hvilket deras konst blir en olöslig gåta. Detta är fallet med Pieter Brueghel d. ä., BondeBrueghel, den dråplige mästaren, för hvilken Karl Madsen väckt vårt intresse genom sina fängslande bildanalyser i „Hollandsk Malerkunst“, och hvars betydelse för det nederländska måleriet knappt kan skattas högt nog.

Målningarne lära oss föga om hans utveckling, de äro uteslutande den mognade ålderns verk.¹ Ej håller uppenbara de i rätta proportioner hans många olikartade anlag och intressen. I målningarne är han först och sist *Bonde-Brueghel*, medan han dock

¹ Brueghels tidigast daterade taflor: *Kirmess* (Auktion Heberle i Köln 1896) fr. 1556. *Stråtröfvare* (Lichtensteinska galleriet i Wien) fr. 1558.

i själfva verket var en mångsidig mästare, den där „ej tålde något ondt i världen men var glad åt allt godt“. Till gravyrerna alltså, om vi vilja få bilden af hans konst fullständig! Men Brueghel var ej „peintre-graveur“, annat än måhända undantagsvis, och det lönar sig ej att leta reda på *hans* namn i samlingarne. Det är förnämligast på det stora förlaget *Hieronymus Cock* vi ha att söka hans spår i den grafiska konsten. Ty, såsom Karel van Mander förmäler, inträdde vår konstnär redan tidigt, efter avslutad lärotid hos Pieter van Aelst, i den ofvannämnda firmans tjänst, och han fortfor att verka såsom tecknare för densamma ända till slutet af sitt lif. Många af de blad han i denna egenskap utförde äro oss bevarade och göra det möjligt att konstatera troheten hos hans interpreter. Det behöfver emellertid ingalunda vara uteslutet, att Brueghel under den första tiden af sin förbindelse med den Cockska verkstaden tillfälligtvis försökt sig på att själf föra radernålen, och jag skulle till och med vara benägen, att se ett lärospån af hans hand i en etsad kirmess utan signatur men med året 1549, hvilken tillskrifvits honom.¹ Den öfverensstämmer i uppfattning och detaljmotiv med hans senare skildringar af denna art, medan teckningen åter, vidt skild från hans utvecklade, djärft naturalistiska stil, är manierad i en oförstådd välshet, som man skulle vänta sig hos en lärjunge af en romanist som Pieter van Aelst.² Likartade figurer återfinnas för öfrigt såsom staffage i andra och fullt autentiska Brueghelgravyrer.

Ännu så länge är det emellertid icke bondeskildringen utan *landskapet*, som har försteget hos konstnären, detta nog beroende ej blott af den naturliga fallenheten utan äfven af vandringslivets rika intryck. År 1551, efter sitt inträde som mästare i Antwerpens Lucasgille, företog Brueghel — efter hvad man på goda grunder antagit — sin resa till Italien, då mer än någonsin målet för de germanske konstnärernas ungdomslängtan. Ett par gravyrer, Rhenlandskap med mytologiskt staffage, betecknade „Romae 1553“, låta oss konstatera hans vistelse i den eviga staden vid denna tid, och ett stick med samma årtal framställande en vy

¹ Af Wessely i Dohmes Kunst und Künstler.

² Dennes vackra och sällsynta träsnittserie ur turkarnes lif finnes i Nat. Museum i Stockholm.

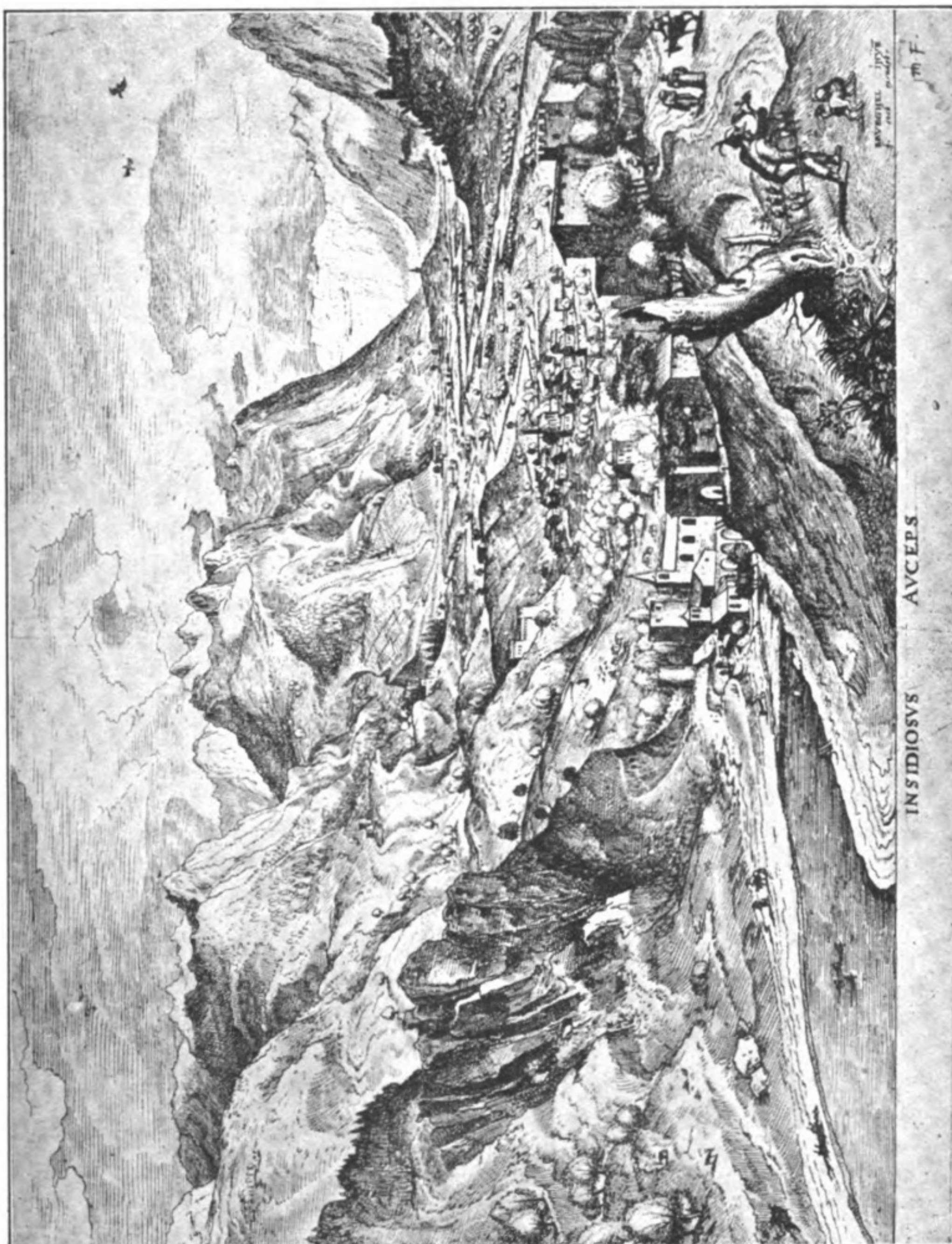
från Antwerpen med skridskogångare på stadsgrafvens is har ledt till den förmodan, att han innan det nämnda årets utgång åter trådt hemmets mark.

Rhenlandskapen tyda på, att hans färd till Södern gått öfver Tyskland, medan man däremot ej i hans landskap kunnat hitta ett minne af den resa genom Frankrike, hvarom van Mander talar. Mäktigast af allt konstnären såg under vandringsåren måtte Alperna ha gripit honom. Minnet af deras stolta skönhet följer honom genom lifvet, och de bleknade fantomen af de bilder, hvori han så mäktigt skildrade dem, skönjas hos hans senaste efterföljare. Hans nederländska föregångare, en Patenier o. a., hade bokstafligen staplat Pelion på Ossa i sin välmenta sträfvan att skapa romantiskt storslagna berglandskap, men ingen af dem hade förmått att förnimma och fånga rytmer i en Alpkedjas böljgång, att slå dessa murar ikring oss, som på en gång höja våra blickar i hänryckning och sänka oss till den förkrossande känslan af vår litenhet.

Sådana intryck erhålla vi däremot af Brueghels bästa Alplandskap, och dessa vittna liksom hans djupast kända målningar — jag tänker närmast på „De blinde“, om en sällsynt äkta och storvulen konstnärssjäl. Mariette, den gamle franske conaaisseur, har sagt om Brueghels landskapsstudier, att Tizian själf ej skulle skämmas för dem, och detta omdöme synes, hur sällsamt det må låta, ej vara utan hvarje spår af sanning. Det torde nämligen vid eftersyn ej saknas beröringspunkter mellan det venetianska och det nederländska landskapet under 1500-talet. —

Sina färdeminnen ej blott från Alperna utan äfven från andra trakter bearbetade Brueghel sedermera efter hemkomsten för återgifvande i gravyr och försåg dem därvid dels med flera och rikare detaljer, dels med detta bibliska och legendariska staffage, som den tidens flamländska konst ansåg sig behöfva som förövändning för i sig högst vällofliga och goda verk.¹ Somliga

¹ Förhållandet mellan naturstudier och raderingar belyses väl genom jämförelse t. ex. mellan bladet „Insidiosus Auceps“, och den handteckning i Dresden, hvori vi ha att se den naturstudie, till hvilken det återgår. Dresdener Handteckningsverket IV pl. 13. Mellan båda ligger en med raderingen fullt öfverensstämmande „Kopparsticksteckning“ jfr. Handteckning dat. 1553 till Hieronymus. Aukt. Heberle i Köln 1892.



KOPPARSTICK, UTGIFVET AF H. COCK EFTER TECKNING AF P. BRUEGHEL D. Ä.

blad af det dussin raderingar, som antagligen under åren närmast vår mästares hemkomst utkommo med hans inventornamn och H. Cocks „exeudit“, bära alltså efter sitt staffage titlar sådana som: S. Hieronymus in deserto, S. Magdalena poenitens, Euntes in Emaus, Fuga Deiparae in Aegyptum, medan andra afstå från slik utsmyckning och lifvas af ett eller annat flärdlöst genremotiv, en fågelfångare eller några rastande soldater.¹ En mig veterligt förut ej af forskare uppmärksammas, till denna svit hörande radering, „Prospectus Tiburtinus“, förtjänar att särskildt påpekas såsom ett intressant minne af mästarens vistelse i den eviga staden och dess ängder.

Men att ej Roma ensamt fångat hans sinne, utan att den nordiska vandringshågen satt stafven i hans hand och lagt ränslan på hans rygg och drifvit honom ut på ströftåg ända ned till yttersta södern, framgår af en veduta af Messina i Georg Hoefnagels „Civitates Orbium“, hvilken uppger sig vara „repertum inter studia authographa Petri Brueghelii eximii nostra saeculi pictoris“.

Man har hittills ansett landskapsstudierna som det enda utbytet af vår konstnärs Italiafärd. Måne med rätta? Om en konstnär, hvars flit och allvar framgår af allt hans verk, och hvilken själf skrivit regeln: *Nulla dies abeat, quin linea ducta supersit*“ å ett af sina studieblad, få vi icke tro, att han i konstens städer blott förnötte tiden bland den nederländska målarhop, som förgat sina värf för de välska vinerna. Fastmer är det sannolikt, att han med ifver begagnade sig af de studietillfällen, som öfverallt erbjödo sig för den unge främlingen.

Som ett minne af Brueghels italienska studieår vill jag exempelvis beteckna den fullkomligt romanistiska, ur ett krus drickande, manliga figuren på gravyren „Sommaren“ (posthumt utgifven af det Cockska förlaget 1570 — teckningen kan ju vara af tidigare datum). Och vi ha väl att tänka oss detta förhållande på ett för det flamländska måleriet i dess helhet symboliskt sätt, nämligen så, att Brueghel genom de välska studierna förvärfvade sig de tekniskt-teoretiska betingelserna för sin nationella och naturfriska konst.

Bättre rustad och med mognad syn återkom vår konstnär hem till målarstaden vid Schelde och vände sig genast till den ämnes-

¹ Se illustr.

krets, som framför allt skulle gifva honom namn och rykte, folklifsbilden. En sådan skildring af sällsynt humör och fin observation äga vi nämligen i den vy af Antwerpens frusna stadsgraf med skridskogångare jag förut hastigt omnämnt ur kronologiskt-biografisk synpunkt. Den är stucken af F. Huys 1553, och dess inskrift „P. Bruegel delineavit et pinxit ad vivum“ låter förmoda, att vår mästare utfört en nu försvunnen eller förgäten målning med detta motiv.

Som kuriositet må nämnas, att detta i hemlandet omtyckta och förnyade gånger utgifna stick, äfven i „omvänd“ kopia, blifvit utsläppt i marknaden af venetianaren Ferrando Bertelli 1565. Italienska verser utvecklade därvid den moraliska tendens, som redan i den nederländska editionen angafs genom inskriften „Lubricitas Vitae humanae“, — människolifvets vansklighet.

Hittills ha vi icke funnit någon antydning om det inflytande af Hieronymus Bosch, som man velat göra så *väsentligen* bestämmande för Brueghels utveckling. Åren 1556 ocd 1557 utkommo som först på Cocks förlag och stuckna af Petrus a Merica, den gravör åt hvilken uppgifter af denna art anförtroddes, några blad i den Boschiska stilen, men efter Brueghels teckningar: „S. Jacobi anfäktelser“, „Åsnan i skola“. Och under det sistnämnda året skapade mästarens ritstift den märkliga serien af de sju dödsynderna och deras motsvarighet, de sju dygderna, hvilken följande år utgick i Mericas stick från nyss anförda förlag.¹ De förra skildras i den sällsamt bisarra stil, som kunde kallas den Bosch'ska, och äro dess fulländning och sista öfvertygelsestarka ord. Med en grotesk och fyndig, ej sällan om Rabelais erinrande didaktik gisslas mänsklighetens lustar och lyten i dessa blad, hvilka bland vår mästares målningar endast äga enstaka motstycken² och desto mer förtjäna beaktas.

Dygdena med sina medeltidsallegoriska centralfigurer och sin mångfald af exemplifierande genrescener föra tanken på sedekomediens ursprung ur moraliteten och locka till liknande slutsatser

¹ Atskilliga af dessa stick afbildade i E. Michels: „Les Brueghels“ (i serien „Les artistes celebres“).

² *Änglarnes Fall* i Brüssel, „*Dulle Griete*“ i Coll. Mayer v. Bergh i Antwerpen (har tillhört Rudolf II:s., dr. Kristinas och Chr. Hammers samlingar).

äfven för sedebildens vidkommande. Som ett vittnesbörd huru troget de illustrera denna tids kulturhistoria må anföras, att den ohyggliga tortyrscenen å bladet „Justitia“ i allo öfverensstämmer med den redogörelse för den mest effektiva pinometoden, som en nederländsk jurist, Jodocus Damhouder, lämnar i ett 1555 utgifvet verk.

Från de sista åren af 1550-talet och de första af det följande årtiondet datera sig en del till uppfattning och utförande likartade, äfvenledes af Merica stuckna, blad med halft religiöst-didaktisk, halft grotesk och genremässig prägel: „Yttersta Domen“, „Kristus i dödsriket“, „De visa och fåvitska jungfrurna“, „En alkemist“, „Hvar och en söker sitt“, „Striden mellan sparbössor och kassakistor“ — ett par nästan kommunistiska flygblad.

Till samma grupp höra också de berömda motstyckena: „Det feta och det magra köket“, hvilka bära årtalet 1563 och enligt min till visshet gränsande förmodan, liksom åtskilliga andra af Brueghels arbeten, kunna återföras till en komposition af Bosch.¹

Ett antal stick efter denne mästare utkommo ungefär samtidigt hos Cock, och det är troligt, att Brueghel både tagit initiativet till deras publicering och äfven själf såsom tecknare därvid medverkat.²

Men vår konstnär var icke en innesittare, som med hufvudet fylldt af egna eller andras fantasier hängde öfver sitt arbete i verkstaden. Han var framför allt en den solklara verklighetens, det sunda friluftslivets man, som — vi kunna fullt lita på van Manders utsago — med en vän i följe gick till böndernes gillen som själfbjuden gäst och när glädjen stod som högst i skyn lät de intet anande stå modell för de dråpligaste skisser. Många sådana — lustigt och förklarligt nog till stor del ryggteckningar — finnes ännu i behåll, och vittna om det folkliga sinne och den trägna flit, som voro förutsättningarna för de mästerverk, genom hvilka han vann sitt hedersnamn i konstens häfder: Bonde-Brueghel. Om det än är i målningarne han firar sina största triumfer på folklifsskildringens fält, är dock ej håller denna sida af hans

¹ Se Vasari och de hos C. Justi i Jahrb. der Preuss. Kunsts. 1889 aftryckta spanska inventarierna.

² Jag ansluter mig här till H. Hymans i hans artikelserie: „Pierre Brueghel le vieux“. Gaz. des Beaux arts 1890, 1891.

konst oföföträd d ibland de samtida gravyrerna. I radering, i stick och — för en gång — i träsnitt ha kirmesser, bröllop och upptåg blifvit oss bevarade, hvilka i intresse, om ej i konstnärlig fulländning, täfla med hans taflor. Landskapet, Brueghels ungdomskärlek, förlorade ej håller med åren sin lockelse. Hans känsla därför blir tvärtom allt djupare och öfvergår från romantiskt svärmeri till lugn intimitet. Alperna kan han väl aldrig förgäta, men han har sin hvardagsglädje i solskenet öfver den torftigaste bygata och i de måleriska linjerna af en ladulängas takåsar. Och liksom han förut gjort sin insats i den romantiska och monumentala landskapskonsten genom de ståtliga vyerna från vandringsåren och allt fortfarande i sina taflor ger prof på sitt sinne för denna genre, låter han äfven den böjelse för „paysage intime“, som här och hvar framlyst redan i hans tidigaste verk fullt och fritt komma till sin rätt.

År 1559 lät Hieronymus Cock utgå en raderingsföljd, „Multi, farium Casularum Ruriumque lineamenta“ etc., eller „Vele ende seer fraye ghelegentheden“ o. s. v., hvari vi få göra bekantskap med de landskapsskisser, som blefvo en del af utbytet från Brueghels studievandringar i bygderna kring Antwerpen. Det är inga topografiska afbildningar vi här se, det är äkta konstverk, fastän i litet och anspråkslöst format, fyllda af dallrande luft och strålande sol, öfverträffande eller åtminstone täflande med många utmärkta saker från 1600-talets första årtionden, och bådande det oöfverträffliga — Rembrandt. Förvånansvärdt nog hafva forskarne hittills förbisett den till ett 50-tal uppgående *originalföljden* af 1559 och i stället blott uppmärksammat de både till antal — 25 st., format och konstnärlig kvalitet underlägsna *kopior*, som 1612 utgåfvos af N. J. Visscher.

Till Antwerpens omgifningar hörde också de farvatten, på hvilka de skatter strömmade in, som gáfvo staden dess glans och välmakt. Och äfven de krusiga vågorna och de svällande seglen väckte Brueghels konstnärstjusning. Efter hans teckningar stack Frans Huys 1564—65 — alltså efter mästarens öfverflyttning till Brüssel 1563 — en serie af fartyg, utmärkt af lika stor målerisk verkan som sträng detaljtrohet. Ett nytt område, där den mångsidige verklighetsskildraren satte märke!



KOPPARSTICK AF MERICA EFTER P. BRUEGHEL D. Ä.: TECKNING

Ända in i det sista verkar Brueghel som gravyrtecknare, då han ger sin medfödda, bondesunda, men stundom till storslagen tragik gränsande satir utflöde i ett antal illustrationer i rundform till nederländska ordspråk.¹ En del af sina kompositioner uppbrände han, enligt van Mander, själf på sitt yttersta, för att ej deras innehåll såsom alltför „bytigh oft schimpich“ skulle bereda hans efterlevande obehag. Andra åter, till antalet ett dussin, stuckos af H. Wierix. — Alvin upptager i sin förteckning blott sju stycken och anger ingen inventor. I ett af dessa blad behandlas samma tema som i den intressanta rundbilden i Neapel, munken som af världen beröfvas sina girigt sparda skatter.

Äfven Merica sticker efter Brueghels bortgång några af hans efterlämnade teckningar, „*Vår* och „*Sommar*“² tillhörande en af Hans Bol fullbordad årtidsföljd, och ett slags zigenarbröllop med den klassiska underskriften „Mopso Nisa datur, quid non speremus amantes“.³

En grupp för sig bilda de gravyrer, som ge intryck af att återge nu förkomna målningar. Till denna höra följande blad: „Äktenskapsbryterskan inför Kristus“ af Piet. Perret, „Den gode Herden“ — med realistisk skildring af fårtjufvarne, „Emausvandringen“ och „Marias död“, stuckna af Philip Galle samt „Kristi uppståndelse“, utgifvet af Cock. De båda sista kompositionerna höra till Brueghels mest fängslande bilder och visa genom sin blandning af patos och realism och den roll af förklarare, som tilldelats ljuset, en ej ringa frändskap med Rembrandts konst.

Sammanfatta vi intrycken från den mönstring vi nu företagit, kunna vi väl säga, att Pieter Brueghel ej minst i gravyrerna uppenbarar sig såsom de dåtida Nederländernas mångsidigaste, originellaste, djupaste och därför äfven mest nationella konstnär, den där i sig samlar det förgångnas minnen och löften om det kommande.

¹ Handteckning i London bet. 1569. En annan i Berlin odat.

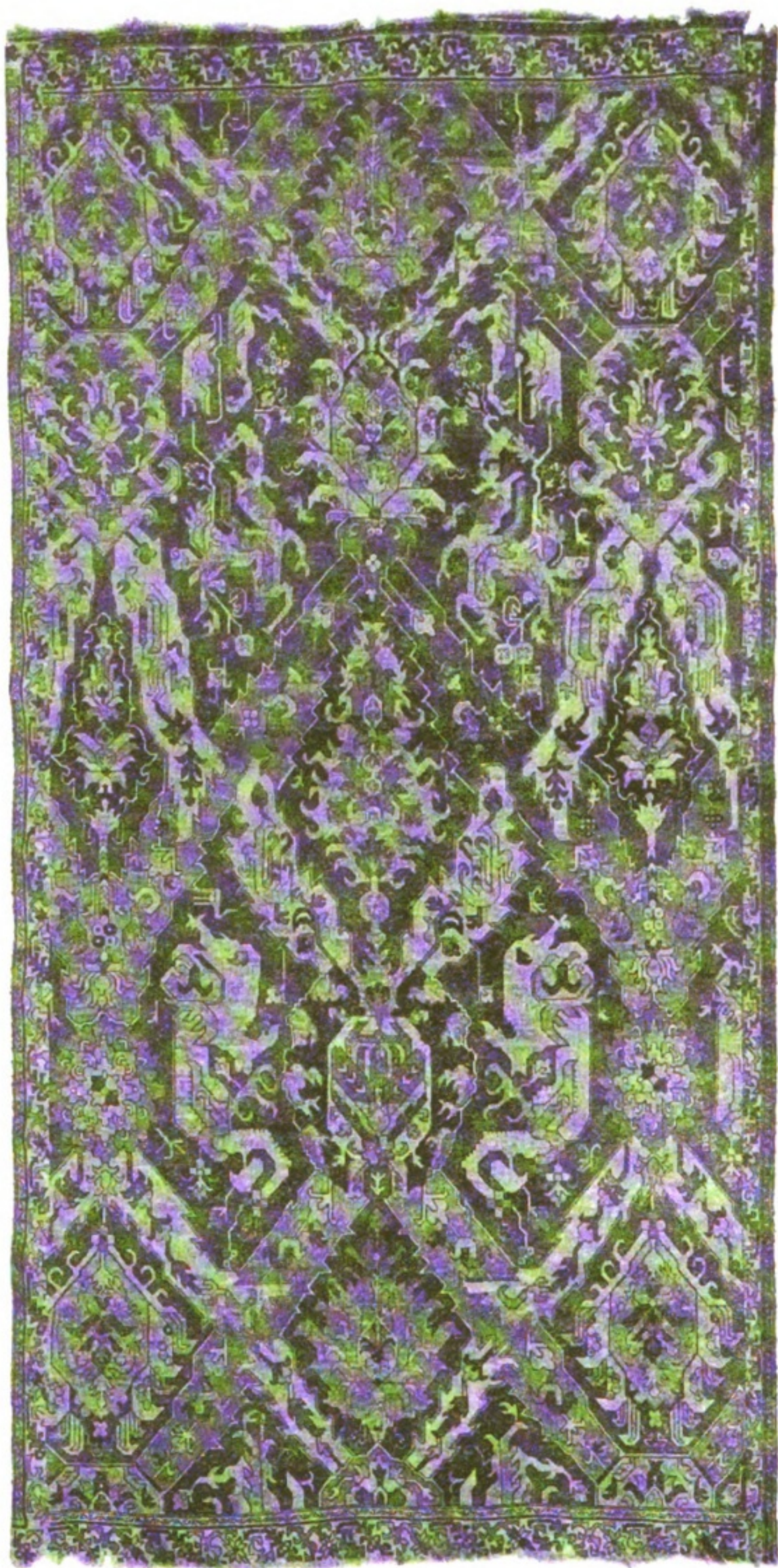
² Om de taflor med samma komposition som detta blad (Aukt. Lepke i Berlin, 1899, och i museet i Parma) är jag tillsvidare af brist på „selvsyn“ ej i stånd att ge något omdöme.

³ Se *illustr.*

Den storhetstid han bådat insåg ock hans värde. Rubens kopierade själf hans „Bondeslagsmål“ och lät Vorsternaan gravera det. Och ännu på 1640-talet stack Hondins efter hans teckningar bl. a. ett bondbröllop och de märkliga „Fallandesjuka kvinnorna“. Detta för att blott taga några exempel från det grafiska området.

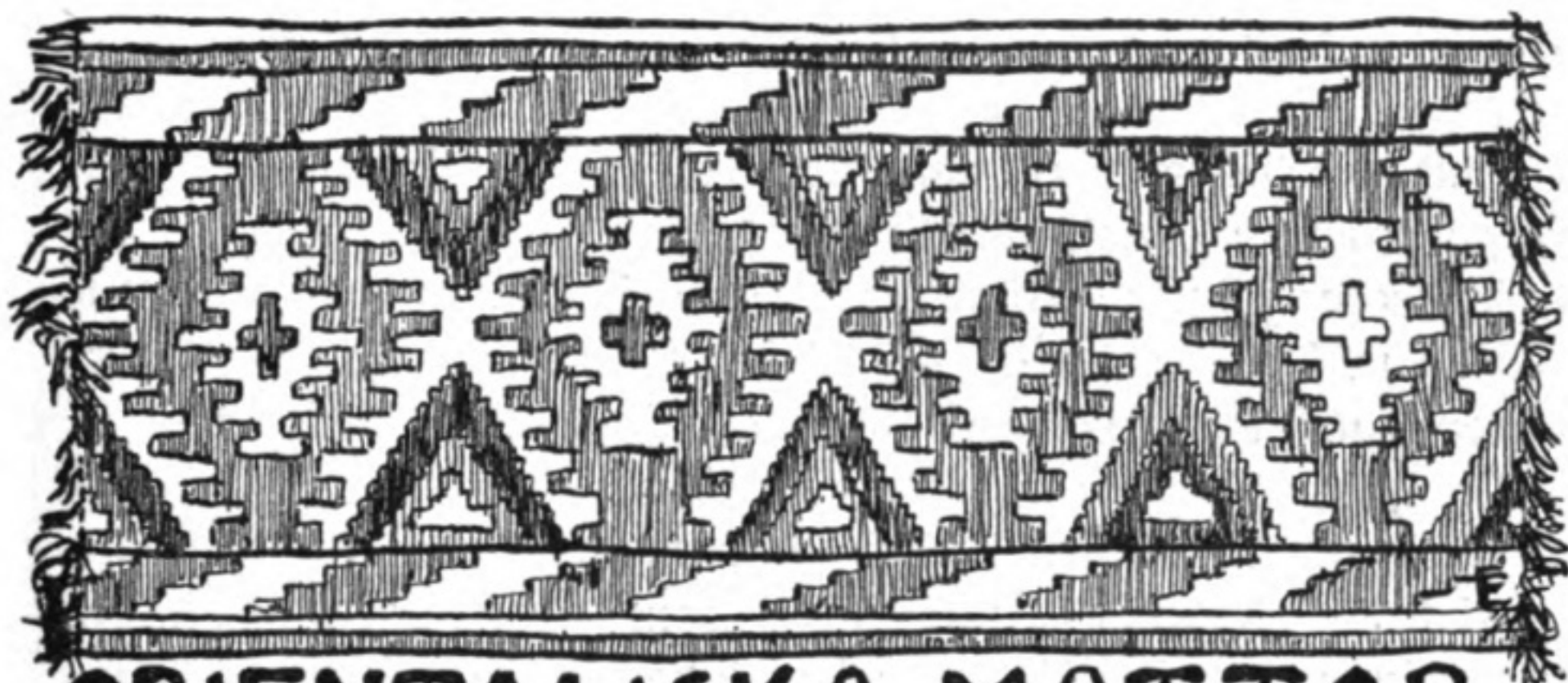
AXEL L. ROMDAHL.





PERSISK MATTA

TILLHÖR DIREKTÖR C. R. I. LANNER



ORIENTALISKA MATTOR.

Ej ens under 15- och 1600-talet var raseriet att pryda hemmen med orientaliska mattor så utbreddt och häftigt som i våra dagar, då en våning ej anses anständigt möblerad om ej en mer eller mindre grann orientalisk mattbit lyser i någon vrå.

Detta vore ett glädjande tidens tecken, om man hade verkligt vackra mattor och ej nöjde sig med snart sagdt hvad skräp som helst, ty något vackrare som färg än en god orientalisk matta får man ju leta efter. Men blotta ordet orientalisk matta tyckes komma folk att totalt förlora både färgsinne och sundt förstånd. Ty hvad på senare år i den vägen köpts och användts som dekorerings, öfvergår allan beskrifning. Personer med erkänt god smak hafva lagt sig till med mattor af en färgställning, som fullt ut kan jämföras med det sämsta brusselfabrikerna under sin sämsta period levererade. Det är äkta orientaliskt och då går det. Dessa mattor, der anilinen lyser i alla sina hemska skiftningar eller ännu värre der den blifvit nästan borttvättad och endast lemnat en äcklig grådaskig färgton kvar, hafva lika litet att göra med godt orientaliskt mattväfveri som Upsala domkyrka i sitt nuvarande skick med Frankrikes götiska katedraler.

Medgifves gärna att det numera ej är lätt att få en god matta om också endast från en relativt sen epok. För tjugu eller trettio år sedan funnos sådana i massor, men då ville ingen ha dem, då hade endast ett fåtal ögonen öppna för deras förtjusande färger, då brydde man sig knappt om att i museerna exponera ens de af

verkliga konstnärer tecknade praktmattorna. Nu hänger man dessa i jämbredd med det förnämsta Europas textilkonst har åstadkommit. Och jag tror man måste erkänna att de äro fullt jämförliga om icke öfverlägsna.

Museerna i Berlin, München, Paris och London ega om också ej de allra förnämsta dock tillräckligt vackra prof för att gifva ett begrepp om denna konstarts höga ståndpunkt.

De allra vackraste tillhöra Österrikiska kejsarhuset och olika medlemmar af familjen Rotschild, som med vanlig skarpblick skyndat att lägga beslag på hvad som en gång skulle blifva bland det mest eftersökta af all textilkonst. Rotschildarne hafva alltid förstått att förena konstsinne med god kapitalplacering. Amerikanarne göra nu på samma sätt. De sträfva att låta hvarje fin matta som dyker upp i konsthandeln så fort som möjligt passera Atlanten, och man måste snart fara dit för att studera orientalsk textilkonst. Om de ej visat sig som de allra finaste connoisseurs på andra konstområden, så i detta fallet måste vi erkänna deras öfverlägsenhet. Lyckligtvis ega Europas furstefamiljer och statssamlingar ännu ett antal praktarbeten, som vi ju hoppas ännu komma att stanna här. Och i det fallet är Sverige bättre lottadt än man skulle tro. På Stockholms slott finnes antagligen sedan Hedvig Eleonoras dagar en af de allra största och praktfullaste mattor jag känner. Den är öfverlägsen alla andra genom det utmärkta skick hvaruti den befinner sig, ty den är nästan som ny. Helt och hållet väfd af silke och guld hafva begge bibehållit sin glans och färg. Den ger oss ett slående bevis på hur högt konsten stod i Persien under slutet af 1500-talet, mattkonstens blomstringstid. Äfven Persien hade då en lysande tid som landet hvarken förr eller senare har haft. Shah Abbas bär med rätta namnet den store och han var lika ifrig att uppmuntra konsten som trots någon af hans europeiska samtida. Han var isynnerhet angelägen att rensa bort det kinesiska inflytande, som under århundradens lopp satt sin prägel på så många grenar af persisk dekorationskonst.

Om läsaren ger sig möda att granska afbildningen skall han snart komma under fund med att ingen vanlig mönsteritare har gjort kompositionen. Huru äro icke de kämpande djuren och



HÖRN AF EN PERSISK MATTA

TILLHÖR H. K. H. KRONPRINS GUSTAF

isynnerhet lejonen tecknade! Det är endast ättlingar af assyrier som kunna göra något dylikt. Man förvånar sig kanske öfver att finna afbildningar af människor och djur. I Europa har det ju blifvit snart sagdt en trosartikel att sådana äro förbjudna i all konst i de länder der Muhameds läror härska. Furstarna hafva dock haft ett slags privilegium att göra sig fria från detta förbud, som i parentes ej finnes i koranen, utan snarare beror på en hos folken nedärfd motvilja mot att framställa lefvande väsen. I Persien hafva de gamla traditionerna varit för starka. Det är också där vi träffa människor och djur oftast framställda. Österrikiska kejsaren eger en vida berömd matta, hvars hela botten är fylld af jaktscener tecknade på det mest öfverlägsna sätt. Afbildningen ger ju intet begrepp om färgen, hvars rätta disposition dock har varit konstnärens hufvuduppgift.

All orientens färgprakt firar dock sin högsta triumf i de mattor som uteslutande voro ämnade till presenter åt europeiska furstar. Att dessa för ett antal år sedan framkommo mest ur polska adelsfamiljers ego gaf anledning till legenden om de s. k. polska mattorna, utförda af till Polen importerade persiska mattväfvare. På en botten af guld- och silfvertrådar utbreder sig ett mönster af mera italienskt-orientalisk än rent österländsk karaktär utfört i silke i färger, som ingen pensel kan måla, ingen penna beskrifva. Det är ett färgspel som om man kastat tusentals ädelstenar öfver ett golf af guld. De enda alster af dekorativ konst som i färgprakt kan mäta sig med dem är Byzans mosaiker eller alla tiders förnämsta guldsmedsarbete Pala d'oro i Venedig. De flesta dylika arbeten hafva tyvärr genom tiden förlorat mycket af sin prakt, men gå och se på den stora kröningsmattan i Rosenborgs slott i Köpenhamn eller någon af mattorna på Skokloster och jag tror man skall gifva mig rätt. Under medlet af 1600-talet spelade persiska mattor en stor roll i de europeiska hemmen. På de flamska och holländska mästarnes taflor möter man dem ofta. Men nu hade andra mönster utbildat sig. Det var ej längre den oerhörda färgprakten. Nu bredde stora af mästarhand tecknade bladslingor ut sig öfver den djupröda botten. Mot slutet af 1600-talet började förfallet att inträda. Teckningen blir slappare och kantigare, bladslingorna förlora sin eleganta kontur och så fortgår

det hela 1700-talet igenom, från hvars sista del dock synnerligen goda alster finnes ända till midten af 1800-talet då anilinen gör sitt intåg samtidigt med att Persien härjas af en hungersnöd som dödar massor med folk, och under den dö de sista utöfvarne af en konst, som ej haft sin like i något annat land. Under de senaste årtiondena har allt gjorts för att återupplifva konsten. Tekniskt har det lyckats, men ej koloristiskt. Färger saknas. De kopior man ofta med kolossala kostnader gjort af berömda mattor t. ex. den storartade mattan från moskeen i Ardebil i norra Persien, som nu är South Kensington Museets stolthet, hafva misslyckats. Charmen är borta och blir borta. Orientaliska mattor skola väfvas af drömmare, ej af handtverkare, som vänta på sin dagspenning. Vid shahens hof och i khanernas palats lefde förr mattväfvarne med sina familjer på furstens bekostnad och behandlades som konstnärer, ej som daglönare.

Ehuru Persien var mattlandet par préférence gjordes äfven på andra håll ej så dåliga saker. Till sultanen i Stambul skickades med hvarje ambassad från Persien under 1500-talet massor med de härligaste mattor. De äro alla tyvärr numera förstörda. De väckte förvåning och gäfvosultanen lust att försöka göra lika bra. Persiska konstnärer inkallades och i Mindre Asien uppstod en industri, som om den också ej kunde täfla med den persiska, dock gjorde mycket goda saker. Här kom turkens kärlek till blommor, främst rosor, tulpaner, hyacinter och nejlikor till användning. Dessa blefvo de genomgående motiven. I färgsinne hafva turkarne aldrig kunnat mäta sig med perserna och äfven deras mattor äro betydligt tamare som färg.

Med dessa ord har jag velat gifva en idé om de af orientens konstnärer tecknade och utförda mattor. Att skriva om den tillverkning af mattor, som sedan uråldriga tider öfvats såsom hemslöjd inom olika delar af orienten kunde blifva digra böcker. Blott inom Kaukasus finnas ett par tiotal olika centra. I mindre Asien nästan lika många och i Persien har nästan hvar liten vrå sina egna mönster och sin egen färgsammanställning. Många gånger kunna dessa mattor i synnerhet de äldsta vara af en färgverkan, som knappt uppnåtts ens af de allra bästa från shahens verkstäder.



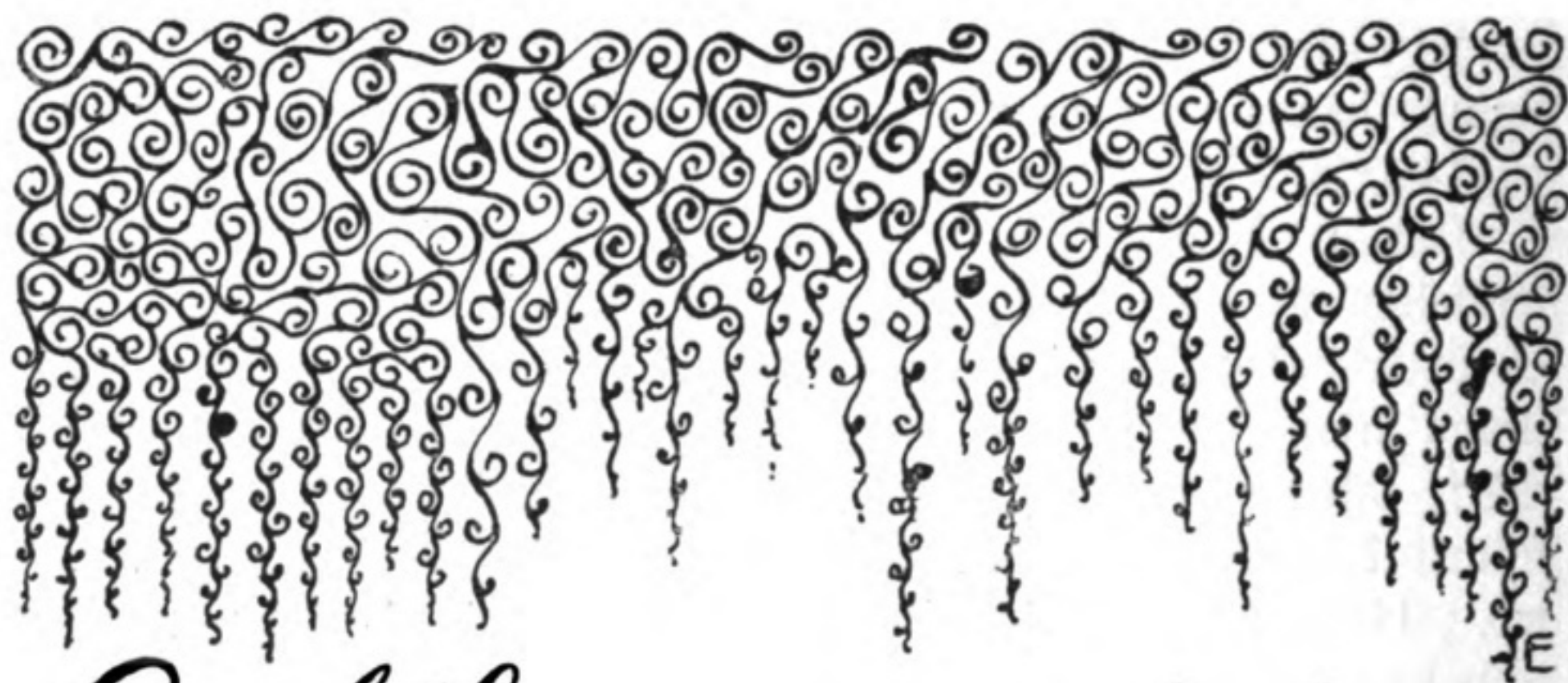
HÖRN AF EN PERSISK MATTA PÅ SKOKLOSTER

Jag har låtit afbilda en sådan som med sina fantastiska djurfigurer härstammar från östra Kaukasus der den torde vara gjord på 1400-talet, ja, antagligen ännu tidigare.

Det är något i färgen som kommer en att tänka på gotikens hautelisseväfnader. Skulle det vara omöjligt att den verkligen vore en österländsk öfversättning däraf. En annan gång kanske jag får draga fram skäl för en dylik förmodan, som mången tycker väl djärf. Men vi få ju ej glömma att Europas äldre textilkonst och främst Norges rönt mera inflytande från östern än man skulle tro. Hvarför skulle då ej Europa i sin tur hafva kunnat verka tillbaka på orienten? Men för att klargöra dylika företeelser fordras mera utrymme än en tidskrift kan lemna.

F. R. MARTIN.

(MED TRE HELSIDSBILDER)



Carl Larsson som tecknare

Ville man uttömmande behandla det ämne som titeln anger, skulle det medföra en hel karaktäristik af Carl Larssons konst. Det blefve att omtala nästan allt hvad han gjort ända från de första illustrationerna i „Palettskrap“ och „Kasper“ intill hans senaste arbeten, akvarellerna och den stora dekorativa målning, som han nu utställer i Konstnärshuset. Hvad han än företagit sig inom konsten, huru han än skiftat och utvecklat sig, så har han dock städse innerst varit den virtuose tecknaren, pennkonstnären, som kunnat se och uttrycka på ett originellt sätt motivets karaktär i några linjer, oberoende af om arbetet sedermera fullbordats med färger. Naturligtvis vill jag ej härmed förringa hans ovanliga förmåga som akvarellist — sedan Egron Lundgrens dagar har väl ingen svensk målare känsligare behandlat vattenfärgen än Zorn och Larsson — men äfven i de mest koloristiskt utförda akvarellbilderna framstår tecknaren Larsson med bestämd öfverlägsenhet.

Det är en väl känd sak, att all god och stark målningskonst — främst figurmåleriet — hvilar på en säker, personligt utvecklad teckning. Denna utgör den stomme eller resning, som skall pyntas med färger, och oftast är den så väl dold, att åskådaren knapt tänker därpå. Må vara, att äfven en och annan skicklig målare genast tager i tu med färg och penslar — utan att först arbeta med kolet eller pennan — men då tecknar han med penseln, då

få själfva penseldragen den organiska betydelse, som eljes spåren af kolet eller pennan. Åtskilliga af Zorns arbeten kunde framdragas såsom exempel. Vi se i dem inga konturer, de tyckas utan vidare framtröllade på duken med några kraftiga drag, men lika fullt äga de värlighetens konsistens, en fasthet i byggnaden, väl så stark som i arbeten, där vi kunna följa konturerna.

Hos Carl Larsson är förhållandet helt annorlunda; man har i flertalet af hans målningar en tydlig känning af skelettet. Det som starkast bär upp hans konst och anger dess rika utvecklingsmöjligheter är den personliga teckningen, den ovanliga djärfheten och säkerheten i linjerna.

Se t. ex. freskomålningarna i Nationalmusei trappuppgång! För mig te de sig alltid som beundrandsvärda vittnesbörd om en ovanlig tecknaretalang. Här liksom i så många andra af sina arbeten har konstnären i viss mån skattat åt sin förkärlek för slängar och snirklar, oorganiska linjer, som ej bidra till en monumental verkan. Och likväl hvilar öfver flere partier af dessa målningar en storslagen, festlig prägel, en sällsynt dekorativ bredd. Man ser, att det är en djärf och stark konstnär, som har gjort dem, ingen sirlig, liten rococoepigon. Om än en del af Carl Larssons smärre arbeten, där han frossat i snäcklinjer och stångpiskperuker, osökt leda tankarna till den franska rococon, så finnas dock andra, lika personliga arbeten af hans hand, hvilka snarare kalla fram i minnet intrycken från en annan konstepok: den italienska förrenässansen.

Det må genast betonas, att hvarje sådan likhet i antydd riktning är fullständigt omedveten hos Carl Larsson — och just därför af intresse. Lyckligtvis har han inga prärafaelitiska tendenser i sin konst, den är vuxen direkt ur nutidens mark och suger näring af lifvet rundtomkring sig. Men det synes mig likväl, att just själfva fläkten och kynnet i många af hans verk ha något, som erinrar om de florentiniska quattrocentisternas konst. Mer än i de flesta nutida målares arbeten bor i Carl Larssons bästa studier och bilder en frisk vårglädje, en kraft, som sjuder likt safven i maj under trädens bark. Detta är hos honom ett rent personligt drag, en lynnesart, som alldeles bestämdt fjärfmar honom från den franska rococokonstens salongsluft och närmar

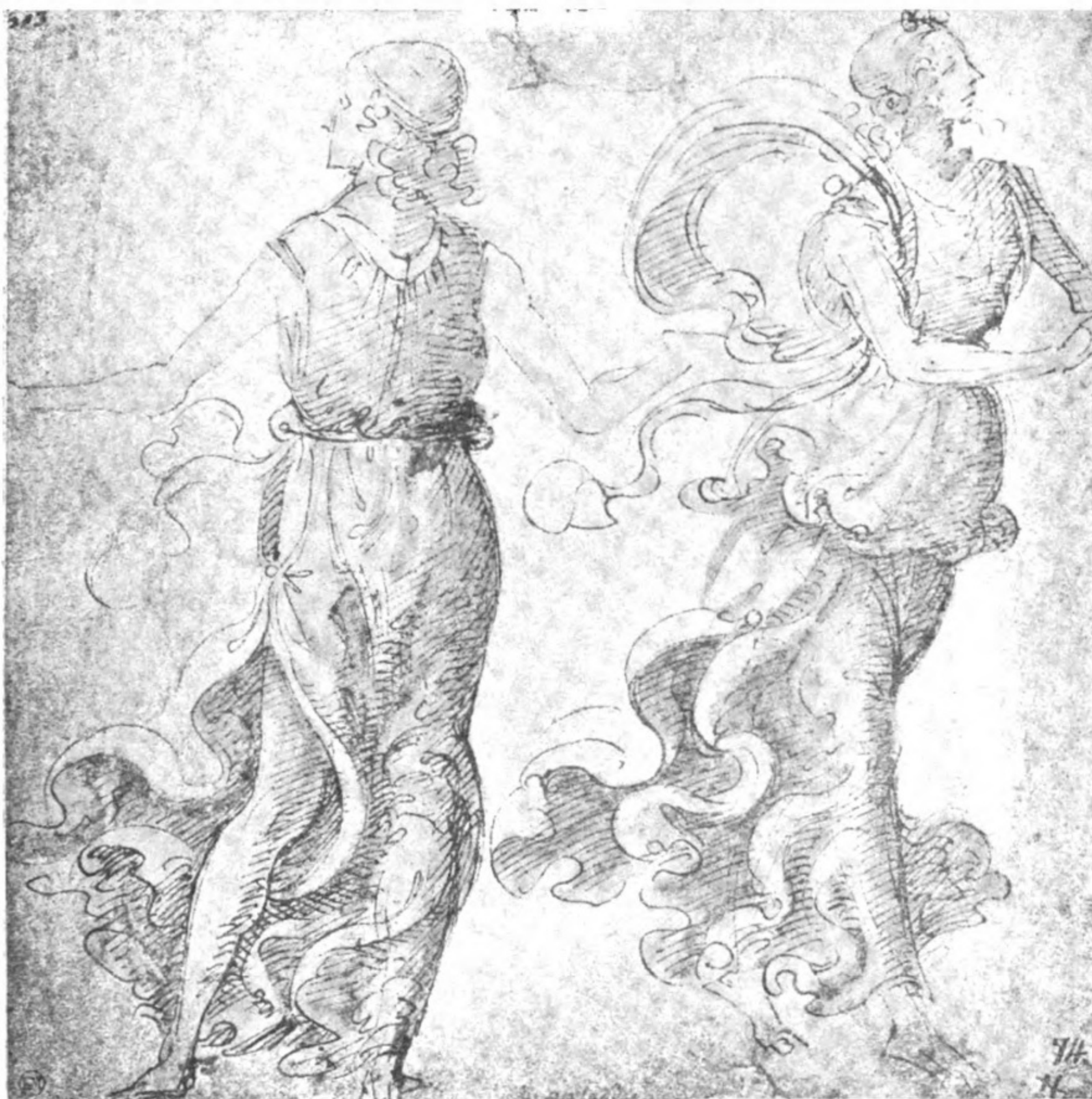
honom till den unga och kämpande målarkonst, som karakteriserar den italienska förrenässansen.

Genom sina stora freskomålningar och äfven genom sin nu utställda dekorativa komposition har Larsson låtit oss ana ett ovanligt rågadt mått af sann konstnärlig arbetskraft, en oförskräckthet, en riktig sjungande skaparglädje, som tyckes trotsa all möda och alla svårigheter. Inför många af hans arbeten tycker man sig nästan förstå den gamla teorin om att konsten är en lek, ett öfverskott af kraft, som fantasien fritt må bruka. Han har ett oemotståndligt behof af att meddela oss i bild allt som värmer hans konstnärshjärta.

Det var en gång en gammal florentinare, som ägde något af samma underhållande berättaretalang som Carl Larsson, något af samma intresse för lifvet och människorna omkring sig, som hvilar öfver den svenske målarens konstnärsskap. Han hörde ej till de allra djupaste och mest personliga talangerna bland samtida, men han var en af de friskaste, en af dem med stort hjärta och fasta näfvar. Det berättas om honom — Domenico Ghirlandajo — att han klagade öfver, att han ej fick måla Florenz' hela stadsmur med fresker. Tillsvidare har Carl Larsson ej haft skäl att klaga öfver bristande utrymme för annat än sin monumentala komposition öfver Gustaf Wasas intåg i Stockholm midsommardagen 1521.

De flesta af Ghirlandajos arbeten kunde man kalla genre-målningar i stor stil, vi få ur dem en levande föreställning om florentinarnas hem och dräkter, om deras lif och vandel vid slutet af 1400-talet. Äfven i sina förträffliga porträttbilder har han stundom använt en genremässig uppställning såsom exempelvis i den berömda taflan i Louvre af den hvithåriga gubben, som pratar med en liten gosse. Ingen som sett taflan torde förneka, att den har något Carl Larssonskt i stämning och uppställning; mest osökt erinrar den ju om akvarellen „Farfar och Esbjörn“, hvilken förekommer på konstnäreus utställning.

Liknande öfverensstämmelser mellan Ghirlandajos och Carl Larssons arbeten i afseende å uppfattningssättet kunde lätt mångfaldigas, men jag har här ej tillfälle att utbreda mig och vill i stället öfvergå till att påvisa några likheter mellan Larssons formella uttryckssätt och quattrocentisternas.



DOMENICO GHIRLANDAJO

TVÅ FLORENTINSKOR

Jag har redan tidigare framhållit, hurusom Larsson i egenskap af tecknare och akvarellist utbildat åt sig en mycket säker och bestämd konturföring. För akvarellisten spela omkretslinjerna och strecken kring olika plan af skugga och ljus en helt annan roll än för oljemålaren par preference, det är därför naturligt, att han småningom lär sig betona dem med känsla och eftertryck. Hos de florentinska 1400-tals-målarna var förhållandet likartadt: de använde ännu mest temperafärg, hvilken ej tillåter samma oafbrutet förnyande arbetssätt som oljefärgen, och de ägde öfverhufvudtaget en rätt bristfällig koloristisk förmåga och uppfattning. Det är själfva konturteckningen och streckföringen, som ge lif och karaktär åt deras arbeten, det är i den uttrycksfulla linjeritmiken som många af dem voro mästare.

De voro godtyckliga, ofta i hög grad godtyckliga beträffande detaljer, sådana som händer och fötter, och det lider intet tvifvel, att en konstnär som Carl Larsson är dem öfverlägsen i afseende å naturstudium. Dröja vi ett ögonblick vid den här afbildade teckningen af en nedåtsväfvande kvinna i ett lätt draperi eller den andra, som framställer benen af en sittande kvinna, synliga under ett tunt draperi, finna vi genast hvilket mästerligt modellstudium som i dem är nedlagdt. I afseende å sann och fin konstnärlig naturkänsla synas de mig stå i nivå med de stora italienska mästarnes teckningar. De utgöra — synes det mig — slående exempel på den Berensonska teorien om „taktil-värden“, hvarmed betecknas en förmåga hos de goda konstverken att hos åskådaren framkalla en fysiologisk förnimmelse af modellens konsistens, en art beröringskänsla af lifvet och värmen hos det afbildade. Det är något, som måhända närmast beror på den konstnärliga modelleringen, men i grunden dock mest på konstnärens förmåga att fånga en fläkt af lifvet i formen. Färgen har ej håller den stora betydelse för taktil-värdena som teckningen, ehuru väl en mästerlig koloristisk behandling kan framkalla glänsande resultat äfven i antydd riktning. (Jag påminner blott om Rembrandt.) Hos Carl Larsson liksom hos florentinarna är det emellertid nästan uteslutande den fasta och fria teckningen, som ger oss intryck af lif och rörelse, af blod och muskler hos deras människor.

Karaktäristiskt nog, är det framför allt rörelsemomentet, som fångslar vår uppmärksamhet i Carl Larssons teckningar. Han har något af den förmåga, som kännetecknat alla tiders störste tecknare, — hos Leonardo da Vinci stegrad till någonting fenomenalt — att i ett par hastigt utkastade linjer, en benkontur eller en draperikurfva, binda en momentan rörelse, kondensera lifvet ur ögonblicket. Den här meddelade första skizzen till Ehrenstrahls figur å museifreskerna, som är gjord i en handvändning med ett bredt kol, ådagalägger tydligt konstnärens säkra känsla för rörelsen i linjerna, hans djärfhet i anläggningen af en figur.

Fruktan för stelhet och precision har emellertid mången gång förledt vår konstnär till onödiga slängar och kurvor, hvilka, såsnart de sakna all organisk funktion, verka tyngande och snarare hämma än öka rörelsen hos figuren. Denna personliga egendomlighet synes mig åter närma Carl Larsson till Ghirlandajo. I många af den senares målningar och teckningar finna vi en likartad förkärlek för linjer och kurvor, som ej kunna organiskt motiveras och därför få blott och bart en ornamental uppgift. Han låter gärna draperier och kjolar flyga ut i S- eller snäckformade figurer äfven om människorna befinna sig i mycket stillsam rörelse. Han tyckte nog, att det var roligt att göra en del öfverloppskrumelurer, som inte funnos i verkligheten¹ — ungefär så tänker äfven Carl Larsson. Bara det „gör sig“ bra, må det gärna vara litet friare än naturen!

Det torde icke kunna förnekas, att Larsson under nästan oafbrutet sysslande med illustrationsteckningar och akvareller blef en smula miniatyrmässig, godtycklig och småaktig i sitt uttryckssätt, ja, mången trodde, att han aldrig skulle komma att lösa någon större uppgift. Äfven Larsson själf hade sina betänkligheter, då han första gången fick mottaga beställning på en stor dekorativ målning nämligen triptyken i Fürstenbergs galleri. Han har omtalat, huru han låg flere nätter i Paris och grubblade öfver „hvad f—n han skulle taga sig till för att på ett värdigt sätt komponera så stora bilder“ — han hade ju nästan „pjollrat“ bort

¹ Ett godt exempel på de Larssonska slängarna hos Ghirlandajo ses i en teckning på Nationalmuseum, framställande två unga kvinnor; här meddelad i förminskad skala.



CARL LARSSON

STUDIE TILL EHRENSTRAHLS FIGUR



CARL LARSSON

NEDSVÄFVANDE KVINNA

sig i bara småsaker. Då fann han slutligen — hvad så mången annan konstnär grubblat sig till före honom — att befrielsens väg betecknades af den „dekorativa linjen“. Dock, det är ingen konst att säga tulipaneros, men att göra 'n — skrifver Albert Engström. För Larsson gälde det ej blott att förstora sitt gamla uttryckssätt, utan fastmer att skapa sig ett nytt.

Naturligtvis var ej detta gjordt i ett slag. Hans tidigare dekorativa målningar ha ännu kvar mycket af illustratören och akvarellisten. Triptyken saknar enhetlighet samt bredd i anslaget. De stora målningarna i Göteborgs flickskola äro däremot redan delvis behandlade med verklig dekorativ känsla och i Nationalmusei fresker hafva hans teckning och kompositionsförmåga nått en organisk förenkling, som stundom närmar sig det monumentala.

Det är under ovanligt ihärdiga naturstudier som Larsson arbetat sig fram till sin nuvarande fria, dekorativa stil. I synnerhet synes uppdraget för operafoyern äggat hans studielust och arbetskraft; åtminstone är en stor del af de teckningar, han själf haft i behåll under de senaste åren, förstudier till olika figurer i foyerns plafond. Han har i dessa teckningar framför allt experimenterat med kvinnofigurer i olika ställningar och därvid uppnått mer än ett beundransvärdt resultat i säker och känslig pennkonst. Flere af de djärfvaste och friskaste studierna ha aldrig kommit till användning, och jag vill ej neka till, att jag saknar något af teckningarnas starka konstnärliga bouquet inför de utförda målningarna i foyern.

Huru afgjordt Carl Larsson af naturen är danad till tecknare, framgår äfven af hans bästa porträttbilder. Han har gjort försök att måla i olja, men han har därvid aldrig lyckats så bra som då han tecknat i oljefärg. Det var visst då han skulle måla Strindbergs porträtt, som han första gången fann på denna geniala utväg, hvilken på ett så förträffligt sätt låter hans finaste konstnärsegenskaper framträda.

Med en rätt styf pensel och fast färg ritar han upp på den preparerade, hvita duken någonting, som närmast erinrar om en bred kolteckning. Härigenom framträder ansiktet i några skarpt markerade drag; det får en viss stilfull, enkel hållning, mindre erinrande om målning än om skulptur. Här och hvar sättas i

några mycket svaga färglickar för att antyda kindernas rodnad eller dräktens färg och några skarpa glansdagrar framhållas — mera behöfs icke för att porträttet skall verka lifvande. På så sätt ungefär har han utfört en hel grupp af porträtt, jag påminner blott om Strindbergs, Geijerstams, Fru Dybvaads, Åkerlunds och Selma Lagerlöfs.

De två sistnämnda, som båda förekomma å konstnärens utställning, måste räknas till de äkta pärlorna i den svenska porträttkonsten. Selma Lagerlöfs porträtt synes mig höra till dessa sällsynta konstverk, i hvilka man kan säga att mästaren öfverträffat sig själf, gått utom sin egen personliga begränsning. — Det enkla hvardagsansiktet har ingenting i sin yttre gestaltning, i form eller drag, som är ägnadt att väcka vår uppmärksamhet eller vår beundran. Tvärtom — det kunde kallas allmängiltigt och typiskt för svenska folkskolelärarinnor, vore ej blicken, denna outgrundliga intuitiva blick ur de bredt ställda ögonen. Jag tror det kräfves något af samma slags intuition hos konstnären för att han skall kunna fatta och återge ett sådant uttryck i ögonen. Det kräfves en skarp konstnärlig koncentration och ett varmt hjärta för att fånga det ögonblickliga lifvet, själen, i Selma Lagerlöfs kraftiga, svenska ansikte.

OSVALD SIRÉN.

(MED FYRA HELSIDSBILDER)



CARL LARSSON

STUDIE AF SITTANDE KVINNA. (BEN)



NYSÄTRA KYRKA I UPPLAND, VÄSTGAVEL

ETT OBSERVANDUM PÅ MEDELTIDA KYRKOR

AF RUDOLF CEDERSTRÖM

Det är visserligen sannt att föga bevisas med ett enda exempel. Men om detta synes ha all sannolikhet för sig att vara exempel på en genomgående stil, kan ju dock vara skäl att framlägga detsamma. Det torde åtminstone kunna göra den nytta att så fästa uppmärksamheten på saken, att flere fall kunna komma under omprövande. Blir däraf följdén att påståendet varit för jäfft, ja, än sedan, negativa resultat äro lika välkomna för forskningen.

Den hypotes som här uppställles är att de blindnischer, sköldar och andra putsade, indragna fält, som bilda den huvudsakligaste dekoreringen på vår medeltida tegelarkitektur, ej varit helt vita utan bemålade.

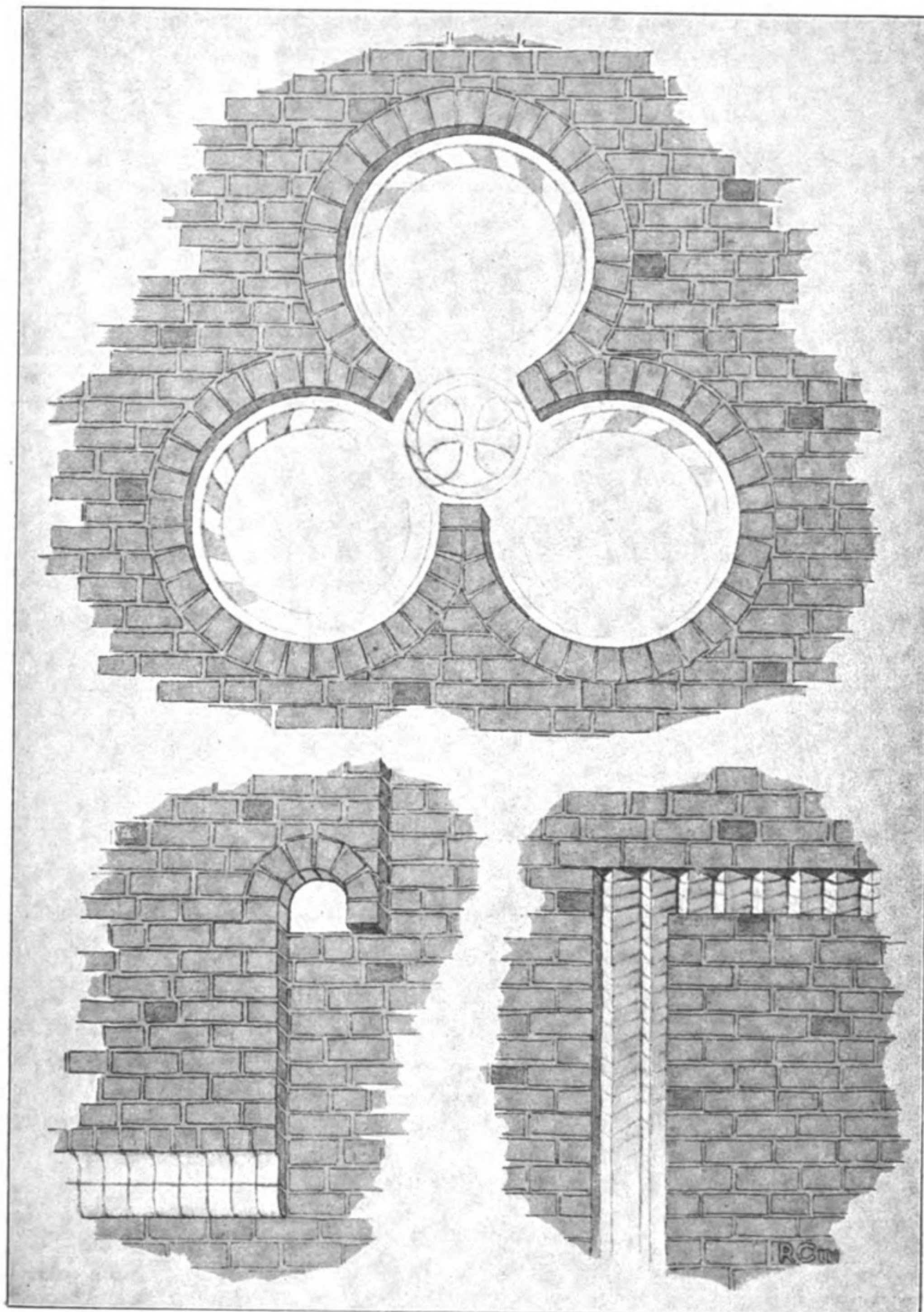
Närmast stödes detta på den iakttagelse jag under sommaren jorde på Nysätra körka i Uppland. Körkan sjelv är att räkna till den äldre tegelbyggnadsstil under medeltiden för vilken vi främst ha att tacka cistercienser-klostrens inflytande, kännetecknad av dessa små dekorativa rundbågar, som på Nysätra körka blott återfinnas längs gavelröstets sluttande sidor, samt lätt skild från den yngre, tyska tegelstilen även i sjelva murningssättet där i varje skift varannan sten lagts med långsidan, varannan med kortsidan i dagen, medan på det äldre murförbandet två sträckare (långsidor) och en bindare (kortsida) växla med varandra.

Till all lycka har ej på Nysätra körka liksom på de flesta andra kyrkor, de indragna, putsade fälten någonsin blivit över-

kalkade. Här ligger såsom synes å planschen den ursprungliga put-sen med sin bemålning ännu orubbad. Regn och sol hava dock lyckats utplåna de partier som ej skyddats av den överskjutande tegelmuren och teckningen återger dem nog i ett något mer idealiskt skick än de vid ett första ögonkast förete med de röda linierna förtonande i en knappast urskiljbar gulaktig färj.

Det är ju ingalunda någon synnerligen rik färjdekoration som i detta fall förekommer, men den står väl i harmoni med den stränga cistercienserstilen som ju även invändigt hade de fog-strukna tegelväggarna nakna endast här och där avbrutna av ett litet bemålat putsat fält. På den konsolartade fortsättning av långsidornas taklist som uppbär det sedermera av de små rundbågarne ornamentalt stödda, framskjutande partiet invid gavelkanten är det såsom synes å planschen blott en omkastning av effekten med teglet och dess vita fogar som åstadkommits med de röda strecken på den vita grunden. Likaså i de små rundbågarnes välfning. Något varierat är ju motivet på det vinkelböjda bandet med dess kantställda stenar, men egentligen ornamentalt är blott målningen på det stora trepass-fältet. I dess kantbårder är ju därtill en annan färj använd. Men denna svartblå ton är även här på dessa bäst bevarade ställen så starkt utplånad att det är mycket möjligt att den varit använd i långt större utsträckning. Intressant är det lilla hjulformade kors, denna sol- och kristendoms-symbol, som intager fältets mittparti. Otänkbart är ju icke att även i trepassets rundlar funnits ornament, som numer kunna vara utplånade då de ej sitta nog skyddade. Av samma skäl kan nog ock förklaras att intet spår av bemålning kunde upptäckas i de sköldformade fält som även pryda gavlarne. Sköldemärket intog ju vanligen fältets mittparti och en sköld som avsigtligt lemnats blank är väl svårligen förenligt med medeltidens strängt heraldiska stilkänsla.

Första gången tanken på denna yttre bemålning framkallades hos mig var just vid åsynen av ett par sköldfält på norra korsarmen på Bondkörkan i Uppsala. Med tanke på hur donatorer vid portarne och i valven i Uppsala domkörka låtit hugga sina vapen och hur i landskörkorna donatorers vapen bruka förekomma som motiv i den inre målade dekorationen syntes det mig icke



BLINDNISCHEDEKORATIONER MED FRAGMENT AF MÅLNINGAR

otroligt att dessa fält på Bondkörkan innehållit just deras vapen som låtit bekosta denna tillbyggnad helst under vapenfälten förekomma breda, indragna bandformiga fält där deras fromhet i skrift kunnat meddelas. Dessa fält äro likväl överkalkade.

När sedan Nysätra-upptäckten syntes styrka tanken om yttre båmålning, grep mitt minne genast fatt i en år 1711 af prästen Johan Drysenius jord teckning över Skoklosterkörka. Denna är också byggd i cistercienserstil, men torde vara något äldre än Nysätra. På Drysenii teckning avbildas nämligen i de jupa blindnischer, som finnas på ömse sidor om huvudporten, ett par människofigurer. Dessa fält äro nu överkalkade, men sannolikheten av att helgonfigurer funnits på hans tid har genom en senare underrättelse vunnit styrcka. I blindnischerna på Söderköpings körka lär nämligen ännu helgonfigurer kunna urskiljas. Hela blindnischdekorationen synes med detta förhållande så mycket naturligare förklarad. Den skulle då vara en med enklare medel åstadkommen imitation av de stora katedralernas figurfyllda nischdekoration. Har denna skulpturala prydnad därtill såsom av Notre Dame i Paris synes framgå och hvarpå ett exempel från något äldre tid ju gives oss i den bemålade relief som före restaureringen prydde gavelfältet över Lunds Domkörkas vestportal varit polykrom, ligger ju imitationen i enbar färj så mycket närmare till hands.

Detta är ju dock allt blott ostyrkta sannolikhetsspekulationer, men tanken på ett allmännare bemålade av de ornamentala, putsade fälten på våra kyrkor har likväl fått ännu ett styrkande exempel. Redan samma sommar upptäckte nämligen D:r Jamse vid Statens historiska museum i Stockholm på Torstuna körka i Uppland på ett rundt dylikt fält, under den bortfallna överkalkningen bilden av ett skepp med höga stammar och synliga delar av masten och denna upptäckt har han välvilligt ställt till mitt förfogande. Torstuna är visserligen en gråstenskörka, men ifrågasvarande fält är infattat med tegel.

Det synes därför icke otroligt att vid ett närmare undersökande även på andra körkor skulle kunna finnas spår av sådan yttre bemålning och det är som en maning till sådana undersökningar jag velat utsända dessa strödda uppgifter och synpunkter.

MEDDELANDEN OCH BOKANMÄLNINGAR

TVÅ FLORENTINSKA MADONNA-RELIEFER I SVENSK ÄGO (MED TVÅ HELSIDSBILDER)

Närstående afbildning är tagen efter en gammal italiensk stuckrelief, som visar oss Maria, sittande på en snidad stol, med barnet i famnen. I bakgrunden sjunga två cheruber den lilles lof. Reliefen har ursprungligen varit målad — såsom ännu synes af mörknade blåa och röda färgtoner i madonnans dräkt — samt förgylld å glorian, men under århundradenas lopp ha dam och helig rökelse gjort den nästan jämnbrun.

Reliefen sitter orörd i sitt gamla tabernakel, hvilket i och för sig är ett sällsynt konstverk med patina af mörknad förgyllning. Nedtill bär ramen följande inskrift: EGO MATER PULCHRÆ DILECTIONS. Mått inom ramen h. 85 cm b. 56 cm.

Det märkliga konstverket, som torde vara det enda i sitt slag i Sverige, tillhör dr F. R. Martin, som senaste höst köpte det hos en konsthandlare i Florenz. Ehuru sådana stuckafgjutningar af marmororiginal massvis tillverkades i de florentinska skulptörernas atelieer på 1400-talet, äro goda exemplar numera mycket sällsynta i konsthandeln, ty delvis ha de gått till spillo och till ännu större del måhända uppköpts af museer och privata samlare. Beträffande deras konstvärde och vetenskapliga betydelse skrifver



MADONNAN MED BARNET. STUCRELIEF

Wilhelm Bode bl. a. följande i sitt senaste arbete om florentinsk skulptur:¹

„Under mer än ett halft århundrade utgjorde madonnan medelpunkten för all konstnärlig framställning — såväl skulptur som målning — i Florenz och, utgående därifrån, i nästan hela Italien. För att i någon mån kunna tillfredsställa den starka efterfrågan och äfven gifva mindre bemedlade tillfälle att skaffa sig sådana konstverk, fann man på den utvägen att efterbilda de i marmor, brons eller lera utförda originalen med afgjutningar i stuck eller stundom i lera, hvilka målades rikt och infattades i dylika tabernakel som originalen. Af sådana stuckefterbildningar finnes ännu ett tusental i behåll, ehuru de ända tills för ett par århundraden sedan voro nästan obeaktade och starkt utsatta för förstöring; de måste i flere tusental hafva smyckat huskapellens altare, rummen i palats, i villor och borgarhem samt gatuhörnen i Florenz och dess närhet. Till och med i Lorenzo dei Medicis inventarium upptagas sådana madonna-reliefer i stuck på hans olika villor, och de värderas ej mycket lägre än originalen. Dessa stuckreliefer hafva haft en särskild betydelse för konsthistorien. I början stod man — såsom framgår af South Kensington museets gamla katalog — nästan rådlös gentemot dem; men småningom hafva vi kunnat bestämma deras respektive mästare (för så vidt de utförts af framstående konstnärer), och sålunda med tillhjälp af dessa stuckreliefer icke blott kunnat öka antalet af en mängd skulptörers arbeten, kritiskt fastslå deras verksamhet och rätt lära förstå dem i ett sammanhang, utan äfven införa flere alldeles nya personligheter i konsthistorien.“

Fråga vi nu ur hvilken konstnärskrets denna stuckrelief utgått, så svarar den genast själf med all önskvärd tydlighet. Såväl madonnans typ som den präktige gossens ha vi ofta påträffat i liknande reliefer, hvilka i allmänhet hänföras till Antonio Rossellino, någon gång till Desiderio da Settignano. Det var framför allt dessa två bildhuggare, som utbildade de populära madonnaframställningarna i Florenz under senare hälften af 1400-talet. De sammansmälte Donatellos djärfva personliga realism och Luca

¹ Florentiner Bildhauer der Renaissance von Wilhelm Bode. Bruno Caissier, Berlin 1902.

della Robbias harmoniska innerlighet till ett älskvärdt, naturfriskt uttryckssätt, som hos Desiderio stundom gränsar till lekfullhet, hos Rosellino präglas af mera sirligt allvar. Madonnan blef genom dem en vanlig jordisk moder med sitt glada, pratande eller lekande barn. De ha mer än en gång på ett betagande fint och känsligt sätt framställt moderslyckan.

Huruvida ett marmororiginal till den här meddelade stuckreliefen ännu existerar, är mig icke bekant. Däremot finnas i museerna i Berlin och Wien samt i Bargello i Florenz madonnareliefer i marmor, som synas utgått ur samma konstnårs atelier som dr Martins madonna. De visa ej blott samma ansiktstyper, utan äfven samma klara och rediga veckbehandling, samma stora, väl utbildade händer och samma harmoniskt afvägda komposition med sittande barn och (åtminstone på ett par af dem) cherubhufvuden i bakgrunden. Dessa madonnareliefer äro alla arbeten af Antonio Rossellino. Det var äfven med kännedom om dessa arbeten, som jag redan i Florenz — då jag händelsevis samma dag konsthandlaren inköpt madonnan från ett bondfolk i stadens närhet kom in i hans butik — uttalade som min förmodan, att vi här hade att göra med en afgjutning efter en Antonio Rossellinomadonna. Denna åsikt har jag sedan fått bekräftad genom konstverkets ägare, dr Martin, som under en nyligen företagen resa till Paris, funnit alldeles samma madonnarelief i Louvre, äfven där kallad stuckafgjutning efter ett obekant marmororiginal af Antonio Rossellino. (Katalog nr 345). Louvre-exemplaret saknar dock sitt gamla tabernakel och har lidit betydligt genom en ovarsam renskrapning.

Vår andra bild återger endast ett fragment af en madonnaframställning. Det är ett nedåtblickande hufvud, hugget i svartådrig, hvit marmor. För hvilket ändamål det en gång tänkts och utförts, är svårt att bestämdt ange (höjd 30 cm, bredd 22 cm). Måhända har dess skapare velat göra en liknande relief som den nyss beskrifna, men otillfredsstäld af den fläckiga och ådriga



MADONNAHUFVUD I MARMOR

stenen afbrutit sitt arbete, måhända har hufvudet varit afsedt för infattning i någon väggensch eller dyl. Därom kan jag ej döma.

Sådant det är, synes det mig emellertid vara en liten pärla af mild och ädel skönhet. Det ger oss en svag föreställning om den blida och innerliga känsla, som dallrar genom de efter-Dona-telloska skulptörernas konst. Att döma af typen och veckbehandlingen, skulle nämligen äfven detta arbete snarast få hänföras till en florentinsk skulptör från 1400-talets senare hälft. Hufvudet har tillhört en målare i Rom och äges numera af dr F. R. Martin i Stockholm.

O. S—n.

OM KEJSAR RUDOLF II:s KONSTKAMMARE OCH DESS SVENSKA ÖDEN OCH OM UPPKOMSTEN AF DROTTNING KRISTINAS TAFVELGALLERI I ROM OCH DESS SKINGRANDE. — NYA FORSKNINGAR AF OLOF GRANBERG.

Det arbete, hvars titel ofvan anförts, är, som dess författare själf säger i sitt företal, en grundlig omarbetning och en på nya omfattande forskningar fotad utveckling af det 1896 utgifna verket „Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom“. Genom detta vederlades som bekant den förut gängse meningen, att Sverige ej mer ägde något i behåll af den konstsamling, som 1648 eröfrades i Prag, och bevisades, att Kristina väl fört med sig till utlandet de värdefullaste italienska målningarne, men lämnat resten kvar i vårt land, d. v. s. hufvudsakligen nederländska och tyska bilder. Och likaså ådagalade förf. i denna bok med till visshet gränsande sannolikhet, att åtskilliga af dessa ännu kunde återfinnas i offentlig eller enskild svensk ägo. Genom sitt nya arbete har hr Gr. omöjliggjort hvarje spår af tvifvel på riktigheten, hvad *hufvudsaken* och *mängden* af detaljer beträffar, af de resultat han 1896 framlade och dessutom gifvit oss åtskilligt nytt af värde. Detta har varit honom möjligt genom att till de fyra inventarier han förut använt för sin forskning (*Skoklosterinvent. 1648*, markis *Du Fresne invent.*, ett *romerskt invent. af 1689* och ett af *1721*, alla tryckta som bil. i „Dr. Kristinas Tafvelgalleri“)

lägga ytterligare tvänne: ett *Pragerinventar af 1621* och en serie af förteckningar öfver Kristina tillhöriga dyrbarheter och konstverk, hvilka 1656 voro i Antwerpen (båda förut tryckta och fogade som bilagor till hr Gr:s nya arbete).

De resultat, som vid bearbetandet af alla dessa källor vunnits, ha nedlagts dels i en sammanhängande framställning dels i en „Kortfattad Förteckning öfver Drottning Kristinas tafvelgalleri i Stockholm och i Rom“. Värdet af den senare skulle nog väsentligen ha ökats genom utsättande vid hvarje tafla af de nummer i de olika inventarierna, med hvilka förf. identifierar densamma. Innan jag öfvergår till betraktande af detaljerna, vill jag såsom ett särdeles förtjänstfullt moment i arbetet framhålla den bestämda åtskillnad, som där fastslås mellan drottning Kristinas samlingar i Stockholm och i Rom. Därmed är tydligt ådagalagt, att ehuru en del kostbara „italienare“ fått göra henne sällskap till sitt hemland, likväl hufvudparten af galleriet i Palazzo Riario tillkommit genom inköp i Italien. Inlåter man sig på att söka följa förf. i enskildheterna skall man väl finna en och annan punkt (t. ex. i fråga om Rubens-taflorna) där han af de nya källorna tvungits att ändra åsikt, men vida fler där hans skarpsinniga hypoteser bestått profvet (t. ex. i fråga om Dürers Adam och Eva). Förteckningen på i Sverige kvarlämnade taflor gör icke anspråk på absolut fullständighet — de 440 i Skoklosterinvent. korteligen beskrifna målningar, hvilkas mästarnamn ej kunnat identifieras, äro alldeles lämnade ur räkningen. Detta utgör dock intet hinder för att en eller annan af dem ännu skall kunna återfinnas inom eller utom landet. Så är jag i tillfälle att öka listan på Pieter Brueghel d. ä:s Prager- och Stockholmsbilder med ännu ett nummer: den af van Mander omnämnda „*Dulle Griet*“, som ur Hammers samling gått till Mayer van den Bergh i Antwerpen. Redan H. Hymans har i *Gaz. des Beaux Arts* 1897 (där äfven taflan afbildats) identifierat densamma med Skoklosterinvent. N:o 487 och Du Fresne N:o 137. Däremot synes den i 1621 års inv. dölja sig under Boschs namn och en titel sådan som „Ein Stück mit Gespensten“, N:o 421. Apropos Bosch vill jag uttala den förmodan, att den „Gemähl mit einem kleinen Crucifix und allerlei Gespeis“, som i 1621 års inv. går under mästarens namn, ej torde ha varit en „Vanitas“,

som förf. tror, utan snarare kunde identifieras med Skokl.inv. 517: „Ein Gemähl mit unterschiedlichen Figuren, darunter ein Kruzefix“ och Du Fresne 297 „Un Crucifix et des paysans faisans banquet“.

Inv. 1648 upptog flere „Trojas brand“, inv. 1621 flera st. „Feuersbrunst“, särskildt af Gillis Mostaert. I Universitetets samling i Upsala finnes en liten „Trojas brand“ på koppar, hvars målningssätt och teckning ej gör en identifiering med en af denna mästares pragertaflor osannolik.

Förf. har i sin förteckning II s. upptagit en „Syndaflod“ af P. van der Borch, och är det väl antagligt, att det är denna, som Du Fresne upptar bland smärre taflor under N:o 418. Måne det icke skulle kunna vara Nat. Museum N:o 1299? Denna tafla, „Helvetes-Brueghel“ kallad, stämmer ganska bra med van der Borchs gravyrer och Naglers uppgift, att denna mästare vann bifall med sina landskap men tadlades för sina *långa* och *magra* figurer.

För att vara fullständig och ej undanhålla något vill jag nämna, att ett af Antwerpenerinventarierna omtalar „Deux petites peintures de la Deluge“.

Hvad namngifningen beträffar, må anmärkas, att Pragerinventariets uppgifter ej tyckas så värst pålitliga. Men i brist på bättre böra de dock beaktas.

I förteckningen enstaka förekommande, på blott förbiseende beroende, öfverhoppningar anser jag onödigt att närmare omnämna. — Detta är blott några observationer vid genomläsande af hr Granbergs båda böcker med bilagor. En systematisk räfst i våra provinsmuséer och privatsamlingar skall måhända ytterligare öka antalet af de i Sverige bevarade pragertaflorna. Hvad åter de konstverk ur Kristinas Stockholmsgalleri beträffar, som gått till utlandet, vill jag påvisa ännu en källa, det af Hymans i hans v. Manderupplaga citerade inventariet af 1682 öfver taflor i Amsterdamer konsthandlanden Duartes ägo (tryckt i Oude Tyd II p. 397). Där angifvas en del taflor härröra ur Rudolf II:s konstkammare, bl. a. porträtt af Isabella af Portugal och Maria af England (jfr. Skokl.inv. och Du Fresne). Ett porträtt af den förstnämnda å Gripsholm är upptaget i hr Granbergs förteckning, N:o 135. Om det ifrågavarande aktstyckets betydelse är det mig dock omöjligt att hysa någon åsigt.

Som synes kan man ännu ej anse det sista ordet sagdt i den intressanta fråga, som i hr Granbergs båda böcker blifvit upptagen till behandling och förts så långt fram mot sin lösning. Måhända ha vi att vänta oss ännu ett intressant verk om Rudolf IIs och Kristinas gallerier af den lärde och flitige forskaren?

AXEL L. ROMDAHL

WILHELM BODE.

DIE ITALIENISCHEN HAUSMÖBEL DER RENAISSANCE.

Konstvetenskapen har sedan länge varit demokrat, d. v. s. vändt sig från att uteslutande studera de högsta potenserna och i stället med intresse antecknat formföreteelserna i allmänhet. Den har blifvit en formens historia i stället för att ha varit en krönika om stora konstverk och stora mästare. Detta naturvetenskapliga sätt att se saken, som tydligtvis uppstått i samklang med det demokratiska observationsintresset i den realistiska litteraturen, gör nästan anspråk på att vara en princip. Under utöfvande af principen ha de pråktigaste instrument smidts för konstvetenskapen bl. a. det som kallas den typologiska metoden, som endast har den olägenheten med sig att den är inlärbar. Det är fara värdt att mången, utan blick för objektens mer eller mindre höga konstvärde, angripa dem med typologens vapen. Det är som en guldsmed, hvilken visserligen kan smida, men icke skilja mellan äkta metall och oäkta. Detta hör nu egentligen icke alls tillsammans med Wilhelm Bodes bok. Men det är en tanke som man ledes till vid läsningen af första sidan i denna bok och som isynnerhet skandinaviska konsthistorici borde tänka mellan hvar bok de läste och i synnerhet mellan hvar bok de skrefve — den tanken: håll emot det allomfattande demokratiska intresset. — Det blir nog tillfredsställt i alla fall — på det du icke själf måtte tappa sinnet för det kvalitativa och på det att icke dina läsare skola vänjas af vid den föreställningen att det i gammal konst, liksom i ny och liksom i lifvet i allmänhet finnes något som heter kvalitet. Det är ingen tillfällighet att det just är i Skandinavien som den nämnda

arkeologiska metoden är särskildt frestande att öfverflytta på konst-historiens område. Det beror på bristen på „stor konst“ här; icke den absoluta bristen, ty här finnes en hel del, men den är försvinnande jämförd med den massa sekunda gods som är vorden museiföremål och därigenom erhållit entrébiljett till konst-historien. Det är också här som den konstindustriella litteraturen haft försprånget framför de andra grenarne af konstvetenskapen och det är här, som de största samlarne lägga an på konstslöjd, icke på måleri och skulptur. Visserligen äro våra allra bekantaste samlingar och våra få europeiskt kända böcker i konstslöjdens historia om några burna af ett starkt kvalitativt intresse. Men de äro undantag.

Förhållandet är helt naturligt det motsatta i länder där „le grand art“ finnes i öfverflöd, som i Italien.

För att härmed slutligen komma till Bodes bok påpekar författaren i förstone huru ofantligt litet som gjorts för utforskandet af den italienska möbelns historia, beroende på att intresset i Italien, de inföddes och de resandes, alltid absorberats af den „stora konsten“. Långt bättre är Tysklands möbelhistoria känd, på museal väg genom Zürichermuseets interiörer (som naturligtvis icke äro några konstruktioner, utan intakta helheter), på litterär väg genom Hirths publikation „Das deutsche Zimmer“. Vi kunna tillägga att Sveriges möbelhistoria äfven proportionsvis är bättre känd än Italiens, åtminstone omsorgsfullare bearbetad. Det italienska möbelmaterialet är nu mestadels förskingradt till all världens museer, dess proveniens mestadels okänd, och det har i mångt fall på vägen gått genom mer eller mindre samvetslösa restauratörers händer. Arkivaliska undersökningar beträffande möbelmakare saknas. Oaktadt detta går författaren friskt till verket och skildrar efter hvart annat Florens', Venedigs, Terra firmas, vestra Nord-Italiens och Roms möbelhistoria under 1400- och 1500-talen. Florens behandlas utförligast. De stora praktkistorna från hela perioden tillåta oss att följa den typiska möbelkonturens växling. Från tidigare 1400-talet finnes rent af intet annat bevaradt än kistorna. Ofta äro de beröfvade sina målade framsidor som få figurera som museitaflor. Från 1500-talet meddelas däremot en ganska fullständig möbeluppsättning, stolen, fåtöljen, sgabellon, cassapancan d. v. s. kistan

utvecklad till bänk genom påsatt rygg och armstöd, bord, piedestaler för byster (sgabelloni) o. s. v. Af stort intresse är afbildningen af en bokhylla ur Furst Liechtensteins i Eisgrub samling. Som ett modernt bokskåp hvilar den på en skåpformig sockel af bordshöjd, med 6 dörrar, skilda af hermer. Därpå hvilar, något indragen, själfva hyllan, ett framtill fullkomligt öppet skåp deladt horisontelt af tre hyllor och vertikalt af sex räfflade pilastrar, uppbärande entablement, *icke* i husarkitekturens proportioner; det är en senare tid som följer arkitektböckernas föreskrifter vid möbelsnickeriet. Af speciellt intresse äro också några klädhängare (attaccapanno), rariteter ur South-Kensington-museet och i Stefano Bardinis ego, den florentinske store konsthandlaren.

Venedig, Rom och Nordväst-Italien behandlas mer fragmentariskt. Af naturliga skäl. Material och framför allt material med säker proveniens är här i mindre grad bibehållet. Författaren har ej håller sökt att här med särskild omsorg uppsöka nya källor, boken ger uteslutande ett tvärsnitt genom de erfarenheter i italiensk möbelhistoria som i närvarande stund en af Europas största kännare af enskilda och offentliga samlingar eger, utan tillhjälp af specialundersökningar å något område. Det är klart att denna brist på förarbeten *är* en brist, men det är lika tydligt att man bör vara dr Bode tacksam att han meddelat oss en öfversikt af sina åsikter i frågan i stället för att vänta till dess hvarje sats genom bekräftande detaljundersökningar nått sin vetenskapliga mognad. Det kommer en tid då denna bok skall bli utsatt för lika dräpande kritik som den, hvilken nu utan minsta svårighet samme författares „Deutsche Plastik“ kan underkastas (exempelvis kapitlet om den nederrenska och nederländska plastiken, som vimlar af oriktigheter). Men det är just Bodes Deutsche Plastik, som verkat likt ett samlingsord, ett kommando till tyska och utländska konsthistorici och fört dem till det arbete, hvilkets resultat nu ger dem medel i hand att kriticera sin mästare. På samma sätt kommer det att gå med „Italienische Hausmöbel“. Den kommer visst ej till alla delar att bestå kritiken, men kritiken kommer själf att erkänna sig som dess arfvinge.

Det som förlämnar boken en medryckande fart är det ofta framskymtande samlare-intresset. Dr Bode har sedan länge sysslat

med sammanförandet af en utvald samling italienska renässansmöbler, afsedda till det nya hemmet för det af honom vårdade Berliner-galleriet, Kaiser-Friedrichs-museet på Spree-ön bakom de gamla museilokalerna. Möblerna skola uppställas tillsammans med den italienska skulptursamlingen och äro redan nu magasinerade i den sin fullbordan nalkande nya museumbyggnaden. Bland dem finnas några sådana sällsyntheter som de ofvan påpekade ur andra kollektioner i boken afbildade klädhängarne och en bokhylla, i Sansovinostil, om jag minns rätt.

Boken utgör N:o 6 i en af Jean Louis Sponsel på Seemans förlag utgifven serie: Monographien des Kunstgewerbes. Dess utstyrsel står på höjden af det i Tyskland brukliga, men lider af den tyska svagheten att gifva för mycket. Illustrationerna bestå af 100 stycken autytopier, fördelade på en text af 83 sidor. Jag föreställer mig att det är den sunda förläggaresynpunkten som varit rådande härvidlag. Bode har varit själf den förste tysk som opponerat sig mot de fotomekaniska reproduktionerna och som i Berliner-museernas egna publikationer städse går de många textautytopierna ur vägen och i stället ger få, men förnäma reproduktioner hälst efter teckningar af föremålen på särskilda blad.

JOHNNY ROOSVAL.

KALEVA FÖRSÄKRINGSAKTIEBOLAGET

PREMIERNA BILLIGA OCH
FÖRSÄKRINGSVILKOREN
DE MÖJLIGAST LIBERALA.
ANDEL I VINSTEN.

FÖRSÄKRING Å
LIF, LIFRÄNTOR
OCH PENSIONER
UTSTYRSELKAPITAL
FÖR BARN OCH
FOLKFÖRSÄKRING
UTAN LÄKARE-
UNDERSÖKNING.

SANDVIKENS AKTIEBOLAG

HELSINGFORS . . TELEFON N^o 48

SNICKERI OCH MÖBELFABRIK SAMT
DÄRTILL HÖRANDE TABETSERARE-
OCH DEKORATÖRSVERKSTÄDER.

BRANDFÖRSÄKRINGS AKTIEBOLAGET

PENNIA

OLYCKSFALL - FÖRSÄKRINGS AKTIEBOLAGET

PATRIA

AKTIEBOLAGET

GRANIT

GULDMEDALJER Å
VERLDSUTSTÄLLNINGEN
I PARIS 1889
OCH I NISCHNII-
NOWGOROD 1896

MONUMENT OCH GRAFVÅRDAR
SAMT STENARBETEN AF ALLA SLAG

Teknisk ledare: Arkitekten E. A. HEDMAN

Kontor i Hangö och Helsingfors, Boulevardsgatan 15 Tel. 87 och 728.

STORT LAGER AF GRAFVÅRDAR Å ALKÄRR,
HOS TRÄDGÅRDSMÄSTAREN M. G. STENIUS.

HELSINGFORS ELEKTRISKA BELYSNINGS- AKTIEBOLAG

KASERNGATAN 27
.... TELEFON 916

LAGER AF STILFULLA
ELEKTRISKA KRONOR
AMPLAR, BORDSSTA-
KAR, GOLFLAMPOR
ETC. SAMT MODERNA
KUPOR, SKÄRMAR ETC.

G. F. STOCKMANN

AKTIEBOLAG SPORTAFDELNING

COLUMBIA STÅ FORTFARANDE FRÄMST
STÖRSTA LAGER I FINLAND AF VELOCIPEDDELAR
OCH TILLBEHÖR . SPORTARTIKLAR . GEVÅR OCH
AMMUNITION . REVOLVRAR OCH PISTOLER.

Otto A. Blomqvist

OMSÖRGSFULLT ARBETE
DUGLIGT MATERIAL

||| HELSINGFORS

LEVERERAR ELEKTRISK BELYSNING. UTFÖR
INSTALLATIONER OCH REMONTER. SÄLJER
ELEKTRISKT MATERIAL OCH MASKINER.

Aktiebolaget Agros

Filial i S:T PETERSBURG Simbirskaja 10
HELSINGFORS Södra Esplanadgatan 10

Telegrafadress: AGROS ^{HELSINGFORS}
S:T PETERSBURG

Kraftfoder af alla slag. Bigödningsämnen, Frö,
Spannmål, Mjöl etc. Maskiner och Redskap för
Landtbruket och Industrin, allt af moder-
naste konstruktion och till billigaste pris.

LILIUS & HERTZBERG

GLOGATAN 7 HELSINGFORS REGERINGSQ. 10



BOKTRYCKERI BOKBINDERI
STENTRYCKERI SPELKORTS- OCH
KEMIGRAFI KARTONGFABRIK

AKTIEBOLAGET HAGELSTAMS BOKHANDEL

SPECIALITET: MEDICINSK
OCH FRANSK LITERATUR.

ANNONSER I ATENEUM

UPPTAGAS AF

AKTIEBOLAGET

LILIUS & HERTZBERG I HELSINGFORS OCH

AKTIEBOLAGET

NORDISKA BOKHANDELN I STOCKHOLM



ATENEUM

NORDISK TIDSKRIFT FÖR KONST

ANSVARIG UTGIFVARE: WENTZEL HAGELSTAM, Helsingfors, Åggelby

REDAKTIONSBYRÅ: Regeringsgatan 10

PRENUMERATIONS- OCH

ANNONSKONTOR: Regeringsgatan 10 (Lilius & Hertzberg) Telefon 3103

ANNONSPRIS: 2 mark 50 penni eller 1 krona 75 öre per □ cm

MÅLERIAFFÄR &
TAPETHANDEL

S. WUORIO



TELIER & VÄRKSTÄDER FÖR MÅLNINGS- OCH DEKORERINGS-
ARBETEN. SKYLTMÅLNING - GLASETSERI - GLASMÅLERI MED
BLYINFATTNING. GIPSORNAMENT UTFÖRES FÖR FRI HAND.

TAPETER

FRÅN DE FÖRNÄMSTA IN-
OCH UTLÄNDSKA FIRMOR.

FÖRSTA HÄFTETS INNEHÅLL:

Den Medeltida konsten i Finland. Af K. K. MEINANDER.

Bonde-Brueghel i samtida gravyrer. Af AXEL L. ROMDAHL.

Orientaliska Mattor. Af F. R. MARTIN.

Carl Larsson som tecknare. Af OSVALD SIRÉN.

Ett observandum på medeltida kyrkor. Af RUDOLF CEDERSTRÖM.

Meddelanden och Bokanmälningar:

Två florentinska Madonna-reliefer i svensk ägo. Af O. S-n.

Om Kejsar Rudolf II:s konstkammare och dess svenska öden och om uppkomsten af Drottning Kristinas tafvelgalleri i Rom och dess skingraude. Nya forskningar af Olof Granberg. Anm. af AXEL L. ROMDAHL.

Wilhelm Bode: „Die italienischen Hausmöbel der Renaissance“. Anm. af JOHNNY ROOSVAL.

ILLUSTRATIONER:

Parti från Finnströms kyrka. Repr. eft. fotogr.

Interiör af Sagu kyrka. " " "

Interiör af Lojo kyrka. " " "

Sakristian i Lojo kyrka. " " "

S. Margareta. (Vemo kyrka). Repr. efter en träskulptur.

S. Lars och S. Erik. (Virmo kyrka). Repr. efter träskulpturer.

Kristushufvud. (Nådendals klosterkyrka). Repr. efter en träskulptur.

Altarskåp i Masku kyrka. Repr. eft. fotogr.

Kopparstick utgifvet af H. Cock efter teckning af P. Brueghel d. ä. Repr. i autotypi.

Kopparstick af Merica efter P. Brueghel d. ä. teckning. Repr. i autotypi.

Persisk matta tillhörande Direktör C. R. I. Lanner. Repr. i autotypi.

Hörn af en persisk matta tillhörande H. K. H. Kronprins Gustaf. Repr. i autotypi.

Hörn af en persisk matta på Skokloster. Repr. i autotypi.

Två florentinskor. Teckning af DOMENICO GHIRLANDAJO. Repr. i autotypi.

Studie till Ehrenstrahls figur. Teckning af CARL LARSSON. Repr. i autotypi.

Nedsväfvande kvinna. Teckning af CARL LARSSON. Repr. i autotypi.

Studie af sittande kvinna. Teckning af CARL LARSSON. Repr. i autotypi.

Nysätra kyrka i Uppland. Västgavel. Repr. efter fotografi.

Nischdekorationer med fragment af målningar. Repr. efter teckning.

Madonnan med barnet. Stuckrelief. Repr. i autotypi.

Madonnahufvud i marmor. Repr. i autotypi.

Friser och vignetter efter teckningar af ERIC EHRSTRÖM.

TRYCKT HOS AKTIEBOLAGET LILIUS & HERTZBERG . . . HELSINGFORS 1903

